

ARTE EM AÇÃO

ANAIS DO 36º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CBHA

Diretoria do CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Presidente Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)
Vice-presidente Tamara Quírico (UERJ)
Secretário Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)
Tesoureiro Arthur Gomes Vale (UFRRJ)

Comitê Científico do XXXVI Colóquio do CBHA
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Elaine Dias (UNIFESP/CBHA)
Fátima Morethy (UNICAMP/CBHA)
Luiz Marques (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)

Comissão de Organização do XXXVI Colóquio do CBHA
Claudia Mattos Avolese (UNICAMP/CBHA)
Maria Berbara (UERJ/CBHA)
Mirian Nogueira Seraphim (IFMT/CBHA)
Patrícia Meneses (UNICAMP)
Roberto Conduru (UERJ/CBHA)
Tamara Quírico (UERJ/CBHA)

Imagem da Capa
Connect Transfer (2004), Shen Wei

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (36: 2016: Campinas-SP)

Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 de outubro de 2016 /Organização: Claudia Mattos Avolese, Maria Berbara, Mirian Nogueira Seraphim, Patrícia Meneses, Roberto Conduru, Tamara Quírico - Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2017 [2016].
777 p.: 16 x 23 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXVI Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

1

Afastando os males: arte e apotropismo | 8

Maria Berbara (UERJ), Patrícia Meneses (UNICAMP), Tamara Quírico (UERJ)

Entre a cruz e a serpente: poderes e simbologias opostas em uma tela persuasiva | 11
Rafael Augusto Castells de Andrade (UERJ)

Fluxos místicos: as águas e seus mistérios no imaginário colonial luso-brasileiro | 22
Francislei Lima da Silva (Unicamp) e Matheus Filipe Alves Madeira Drumond (UFRJ)

Entrecruzamentos Culturais: Superstição, Mito e Fé nos Amuletos de coral | 34
Alexandre Ragazzi (UERJ)

Gogol e Vrubel: os poderes demoníacos da obra de arte | 42
Luana Maribele Wedekin (UNESP)

Atravessar o labirinto: *Ondas Paradas de Probabilidade* e a arte como modo de agir no mundo | 54
Ana Mannarino (UFRJ)

Os púlpitos pisanos e as figurações franciscanas do sagrado | 64
Paula Vermeersch (UNESP)

O poder dos amuletos antigos: afastando a melancolia | 71
Andreia de Freitas Rodrigues (UERJ)

Madeira, tecido e vidro: Notre-Dame de Chartres e suas relíquias | 79
Elias Feitosa de Amorim Júnior (Unicamp)

A Virgem Abrideira de Bárcena de Pie de Concha: devoção popular e apotropismo | 91
Clara Habib de Salles Abreu (UERJ)

Rituais Apotropaicos Mesopotâmicos: Imagem e Texto | 101
Katia Maria Paim Pozzer (UFRGS)

A efetividade da arte na História Natural: naturalismo paradoxal | 115
Antônio Leandro Gomes de Souza Barros (Unicamp)

Análise do altar de Iulia Victorina e seus elementos apotropaicos | 125
Jaqueline Souza Veloso (UERJ)

2
Arte e Ritual | 134
Roberto Conduru (UERJ) Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

O rito artístico, figura da conservação? | 136
Stéphane Huchet (UFMG)

Francisco Matto e Carl Einstein: visão e linguagem nos rituais da arte | 143
Elena O'Neill (UERJ)

Ruídos no ritual da recepção estética - o juízo "isto não é arte" | 151
Guilherme Delgado (UERJ)

Um santo popular, a arte contemporânea e a crítica das dicotomias estruturantes | 157
Cristina Dunaeva (UnB)

Performatividade, Dessacralização e Ironia na proposição *Composições Ambientais* | 166
Almerinda Lopes (UFES/CBHA)

O Projeto Plástico de Oiticica e sua Dinâmica Perceptiva | 176
Wellington Cesário (UFSE)

A ideia de mendicância em práticas artísticas contemporâneas | 185
Fernanda Corrêa (UFRJ)

Formas de construir silêncios: Tino Sehgal e as instituições da arte | 197
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB/CBHA)

Notas sobre e poética de Bené Fonteles: o tempo, o corpo e o totem | 207
Vera Pugliese (UnB)

Jogo e absorção na obra de Iberê Camargo | 219
Luis Edegar Costa (UFRGS)

Sobre a ambivalência do traço: desenho/escrita como ação poética em cartas | 227
Renata Oliveira Caetano (UERJ)

Arte: rito do desconhecido | 240
Gilton Monteiro dos Santos Jr. (UERJ)

Africanidade, arte feminina e ritualidade na amazônia brasileira | 250
Sissa Aneleh de Assis (UnB)

O sagrado e o profano nas obras "O Teatro da Crueldade" (1946), de Antonin Artaud, e "O Triunfo da Morte" (c. 1562), de Pieter Bruegel, o Velho | 259
Caroline Pires Ting (UERJ)

Figuras do corpo e ritual: como vestir a imagem etnográfica? | 270
Elisa de Souza Martinez (UnB/CBHA)

Experimentando o "real" nos panoramas oitocentistas | 281
Carla Hermann (UERJ)

Linha como limiar, sonho e caminho | 290
Patrícia Corrêa (UFRJ)

Chabloz e o Ceará: aspectos ritualísticos da relação entre o homem e o lugar | 300
Ana Carolina Albuquerque de Moraes (UFSE)

3
A Biografia das coisas: arte, colecionismo e circulação da cultura material | 312
Claudia Mattos Avolese (UNICAMP), Iara Schiavinatto Lis (UNICAMP), Jens Baumgarten (UNIFESP)

Circulação e apropriação de gravuras flamengas na azulejaria portuguesa setecentista
Aldilene Marinho Diniz (SEEDUC-RJ/CECIERJ) | 315

Entre Ocidente e Japão: circulação dos objetos artísticos e da técnica de perspectiva
Michiko Okano (UNIFESP) | 323

Peças em movimento: os itinerários da oferenda da Plataforma das Águias e Jaguares de Chichén Itzá | 336
Daniel Grecco Pacheco (UNICAMP)

Vida e Morte de uma Estátua de "Exu" do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro | 349
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Objetos religiosos, uma coleção, algumas biografias: fé e arte na coleção Ferreira das Neves | 361
Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Uma cozinha caipira entre o privado e o público: os caminhos de uma tela e seu estudo | 372
Moema de Bacelar Alves (UFF)

Resposta de Tiradentes de Leopoldino de Faria: notas biográficas de um quadro | 383
Ricardo Giannetti (Independente, RJ)

A Narrativa de Joaquim José de Miranda: entre os fatos e as referências do desenho | 394
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)

A viscondessa e seus artistas: a trajetória de um leque de autógrafos | 405
Maraliz de Castro Vieira Christo (UFJF/CBHA)

Murilo Mendes, colecionador de amigos | 416
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Os percalços e a polêmica do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro | 426
Mirian Nogueira Seraphim (IFMT/CBHA)

Dos registros pictóricos à materialização do monumento funerário | 441
Maria Elizia Borges (UFG)

A biografia da imagem: duas coleções de fotografias contam a vida de duas fotógrafas | 455
Erika Zerwes (MAC-USP)

A coleção de livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa | 467
Maria Izabel Escano Souza (UERJ/CBHA)

Objetos de acervo, objetos de pesquisa: a experiência do Museu da Imigração | 481
Maria Angélica Morales, Juliana Monteiro, Tatiana Waldman (Museu da Imigração- SP)

Museu da Escola Catarinense: por uma biografia das coisas | 491
Sandra Mackowiecky (UDESC/CBHA)

As metamorfoses do tondo di Piero di Cosimo do MASP | 503
Inácio Schiller Bittencourt Rebetez (UNICAMP)

A ideia de um museu da história da arte francesa em São Paulo: didatismo ou difusão? | 512
Ana Paula Nascimento (FAU-USP/CBHA)

Arte e Internet, da rede para a galeria | 525
Maria Améila Bulhões (UFRGS/CBHA)

Produção cultural indígena e a história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento | 530
Ivair Reinaldim (UFRJ)

Abstração em movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo | 540
Rodrigo Vivas (UFRJ)

Exposição e ocultação: um olhar sobre a obra de Jac Leirner | 548
Pedro Ernesto Freitas Lima (UnB)

Da “aldeia” à Porte de Versailles: uma biografia das bolsas Tupinambá a partir do Brasil contemporâneo | 559
Virginia Borges (UNICAMP)

4
A obra de arte como escrita da história: entre memória, corpo e violência | 568

Alexandre Santos (UFRGS), Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL), Sheila Cabo Geraldo (UERJ)

Leituras feministas da Arte de Guerrilha – Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino | 571
Talita Trizoli (USP)

O discurso homoerótico latente na obra de Luiz Henrique Schwanke | 580
Ricardo Henrique Ayres Alves (UFRGS)

Arte contemporânea na reestruturação de identidades fraturadas: Reconstruções de si por meio do retrato do Outro | 590
Vivian Braga dos Santos (USP)

Nós não sabíamos: um percurso sobre fotografias, arquivo e violência na arte | 602
Melissa Rocha e Bárbara Ahouagi (UFMG)

O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial | 612
Sheila Cabo Geraldo (UERJ)

África e Brasil nos desenhos de Viviane Pasqual: novas migrações, outras imagens | 625
Eduardo Veras (UFRGS)

Lost Utopia: a ausência do corpo como marca da história | 638
Luísa Martins Waetge Kiefer (UFRGS)

Arte e Política nos porões da ditadura | 648
Marilia Andrés Ribeiro (UFMG)

A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger | 658
Mauro Trindade (UERJ)

Estruturação do self de Lygia Clark: uma terapia poética na ditadura militar brasileira | 666
Eduardo Augusto Alves de Almeida (USP)

Estratégias e Ações que configuram a História da Arte Contemporânea | 679
Silvia Miranda Meira (USP)

Acconci, Oppenheim, Schneemann e Barney: uma introdução aos tratados experimentais do corpo | 686
Marco Pasqualini de Andrade (UFU)

A Fotografia como Corpo Performatizado: a autoridade da imagem construída | 696
Niura Legramante Ribeiro (UFRGS)

A memória do corpo fotografado:
liberdades da ironia no trabalho de Carlos Pasquetti | 709
Cláudio Barcellos Jansen Ferreira (UFRGS)

Artur Barrio: Historicizando Situações e Experiências | 719
Fernanda Pequeno (UERJ)

Uma modernidade decaída: Andrelino Cotta e a representação da cidade | 730
Raimundo Nonato de Castro (UFPA)

A repercussão de Käthe Kollwitz (1867–1945) como modelo de
artista social no Brasil | 743
Andréia Carolina Duarte Duprat (UFRGS)

A Primeira missa no Brasil sob o olhar do presente | 754
Vanessa Costa da Rosa (UDESC)

Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape | 766
Isadora Mattiolli (UFRGS)

A formação de uma coleção institucional: o caso do Banco Central | 777
Rachel Vallego (USP)

A visualidade da infância nos retratos de família em Goiás: arquivo fotográfico privado e construção do gênero feminino (1920 – 1940) | 786
Rafaella Sudário Ribeiro (UFG)

A Pintura de Alice Brill (1920 – 2013): Entre a metrópole e o lugar do humano no espaço tentacular | 793
José Augusto Costa Avancini (UFRGS)

1

Afastando os males: arte e apotropismo

Maria Berbara (UERJ)
Patrícia Meneses (UNICAMP)
Tamara Quírico (UERJ)

Há poucas instâncias em que a ideia de "arte em ação" se manifeste de modo mais evidente do que no apotropismo. Nas mais variadas coordenadas espaço-temporais, artistas criaram obras que se propunham a afastar malefícios. Amuletos, varinhas, sinos, chocalhos, imagens religiosas, etc., foram com frequência concebidos enquanto objetos capazes de efetivamente proteger indivíduos ou grupos sociais contra uma dada fonte de perigo – seja esta uma pessoa, deidade ou entidade mágica. Do *nazar boncugu* originário da atual Turquia a crucifixos; de amuletos representando falos, no antigo mundo romano, às gárgulas esculpidas em igrejas e catedrais europeias; figas, balangandãs, máscaras, talismãs, carrancas – são inúmeras as instâncias em que objetos foram fabricados a fim de proteger quem os portasse em seu corpo, casa, navio, entre outros. Esta sessão temática, realizada no âmbito do 34o. Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, pretendeu reunir apresentações variadas ao redor do tema do apotropismo na arte, considerando, sobretudo, a capacidade que objetos apotropaicos, enquanto manifestações religiosas, culturais e artísticas, possuem de atuar afirmativamente no mundo.

Partindo do mundo antigo, Kátia Pozzer estudou o uso de amuletos de caráter apotropaico na civilização mesopotâmica. Deslocando-se para a Roma antiga, Antônio Leandro Barros discutiu a possibilidade de um pensamento apotropaico na composição da história da arte de Plínio, o Velho, em sua *História Natural*.

No campo dos estudos renascentistas, Alexandre Ragazzi analisou a presença de amuletos, joias e rosários fabricados com corais em algumas pinturas produzidas na Itália durante os séculos XV e XVI, e Andreia Rodrigues estudou os talismãs indicados por Marsilio Ficino em seu *De Vita Triplici* para afastar e combater a melancolia.

Paula Vermeersch, concentrando sua pesquisa nos últimos séculos da Idade Média, discutiu os púlpitos esculpidos por Nicola e Giovanni Pisano, analisando-os a partir das prédicas proferidas por membros da Ordem Franciscana. Elias Feitosa pesquisou a devoção mariana na Catedral de Chartres, relacionando dois objetos apotropaicos ao vitral *Les miracles de Notre-Dame*, no qual estão representados.

Deslocando o foco para a primeira época moderna, Clara Habib estuda representações tridimensionais das chamadas Virgens Abrideiras, discutindo seu caráter apotropaico em contextos específicos, como gestações difíceis e desastres naturais. Francislei Lima, por sua vez, analisou o caráter simbólico de elementos decorativos presentes em constructos que de algum modo se relacionam à água no Brasil Colônia. Rafael Castells, por fim, pesquisou uma pintura do século XVII que sintetizaria através de seus elementos iconográficos o embate político-religioso que se desenvolveu na América após sua descoberta e ocupação.

Trazendo o estudo sobre o apotropismo à modernidade, Luana Wedekin analisa um conto de Nikolai Gogol e uma pintura de Mikhail Vrubel à luz do conceito de imagem sintoma de Didi-Huberman. Ana Mannarino, por fim, associou uma instalação de Mira Schendel ao momento político e à sua participação na Bienal de São Paulo de 1969.

Entre a cruz e a serpente: poderes e simbologias opostas em uma tela persuasiva

Rafael Augusto Castells de Andrade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Com a progressiva ocupação e colonização da América, temos o confronto evidente entre o paganismo indígena e o Cristianismo. Logo, os europeus perceberam que para obter o domínio completo sobre aquelas terras, necessitariam não somente da conquista militar, mas de vencer também outro tipo de batalha: a espiritual. A tela analisada neste ensaio parece sintetizar, de certa forma, esse embate político religioso. Para tal, o pintor retrata uma paisagem tão bela quanto perigosa e povos que necessitavam ser "civilizados", utilizando como estratégia de persuasão uma iconografia que seria facilmente reconhecida no Velho Mundo. Toda essa simbologia é pautada em elementos de significâncias opostas, alguns deles de caráter apotropaico.

Palavras-chave: conversão; cruz; serpente; paganismo; persuasão.

With America's progressive occupation and colonization, we have the obvious confrontation between the indigenous paganism and Christianity. Therefore, the Europeans noticed that in way to obtain the complete dominion over those lands, they would need not only the military conquest, but also win another kind of battle: the spiritual one. The canvas analyzed in this essay seems to synthesize, in a way, this religious political struggle. To this end, the painter depicts a landscape as beautiful as dangerous and people who needed to be "civilized", using as persuasion strategy an iconography that would be easily recognized in the Old World. All this symbolism is guided by elements of opposed significances, including some of apotropaic character.

Keywords: conversion; cross; snake; paganism; persuasion.

Sabemos que as conquistas política e espiritual das Américas foram dadas através de um longo processo, e as missões religiosas enviadas ao então Novo Mundo precisavam de justificativas concretas para suas arriscadas empreitadas. Tais justificativas podem ser encontradas tanto em inúmeros textos quanto imagens europeias acerca dos modos de vida das culturas ameríndias e nos auxiliam a entender como estes povos eram vistos do ponto de vista do europeu cristão.

Uma tela simultaneamente anônima e complexa (fig. 1), exposta no Museu do Prado, nos oferece algumas pistas e questões relevantes acerca desta questão. Ela nos mostra uma paisagem panorâmica, representando as regiões montanhosas de Paraca e Pantasma, na Guatemala colonial. Temos na mesma tela diversas cenas e locais – discriminados, assim como o título, na legenda localizada na parte superior esquerda. Seus personagens e suas respectivas ações são ao mesmo tempo complementares e contrastantes e são justamente tais contrastes que aqui nos interessam.



Fig. 1 | Autor desconhecido. Conquista e Redução dos Índios Pagãos das Montanhas de Paraca e Pantasma na Guatemala. c. 1684-1686. Óleo sobre tela. 140 x 205 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

A palavra "redução", como indica parte do título, refere-se à palavra espanhola *reducción.* Trata-se de uma estratégia utilizada pelos missionários da América espanhola e consistia em retirar os indígenas não convertidos de suas aldeias e forçá-los a viver em aldeias cristãs, supervisionadas por clérigos de diversas ordens

religiosas[1] – neste caso, franciscanos. As reduções estão evidentes na tela se observarmos as diversas cenas (vide detalhes, mais adiante) ilustrando missionários franciscanos e grupos de índios, convertidos e não convertidos.

A origem da pintura, segundo Luisa Elena Alcalá, estudiosa da obra, seria uma encomenda dos franciscanos ligados à vice-realeza da Nova Espanha e seria tanto um presente ao Rei Carlos II de Espanha, quanto um "pedido de ação"[2] ou ajuda real às missões franciscanas e suas *reducciones*, uma vez que este método era contestado por outros clérigos[3] e ordens religiosas – daí a importância do apoio do Rei Carlos II, primeiro dono da tela. Apesar do tema central da obra ser a conquista (territorial e espiritual), como sugere o próprio título, Alcalá afirma que "essa pintura é um excelente exemplo de imagem que literalmente chama à ação".[4]

Vale lembrar que a região representada na tela oferecia inúmeros obstáculos ao assentamento permanente dos colonos e missionários. Primeiramente, temos a questão geográfica: a área era formada por densas montanhas e rios de águas revoltas, o que ajudava a torná-la menos acessível. Temos também a questão climática, tropical e sufocante, situação atípica para o europeu. Em terceiro lugar, havia o medo do canibalismo indígena, cena retratada na pintura - como veremos mais adiante, detalhadamente. Estes fatores, aliados à pouca riqueza natural a ser explorada nesta área, fez com que ela fosse pouco ou nada desejada pela Coroa espanhola entre os séculos XVI e primeira metade do XVII. A familiaridade com estas terras começou a crescer somente na segunda metade do século XVII, graças aos assentamentos provenientes das missões franciscanas, outro fator que faz da pintura uma obra muito importante, dentro do contexto colonial.[5]

Conquista e Redução retrata um cenário nitidamente rico e complexo, e para tentarmos entender sua mensagem, se faz necessária a análise de algumas partes dela, notavelmente interessantes para este estudo.

No detalhe 1, vemos o que parece ser uma família de índios. O "chefe", vestido com um cocar de penas brancas e vermelhas, uma espécie de faixa de adornos no tórax e um pano branco enrolado no quadril, segura em sua mão esquerda um arco. O fato de ele carregar um punhado de flechas nas costas, e uma outra flecha (junto com uma lança) repousar à sua frente, no chão, indica que ele seja um guerreiro. Ele observa e sinaliza

[1] Para mais informações acerca das reduções, cf. CANEDO, Lino Gómez. *Evangelización y Conquista, Experiencia Franciscana en Hispanoamérica*. México: Porrúa, 1977, p. 109-111; WORTMAN, Miles. *Government and Society in Central America 1680-1840*. Nova York: Columbia University Press, 1982, p. 45-46 e CAÑEQUE, Alejandro. *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*. Nova York: Routledge, 2004, p. 195-197.
[2] Traduzido de "*call to action*", termo original utilizado pela pesquisadora.
[3] Um exemplo são as petições feitas – no mínimo desde 1683 – pelo padre secular Ignacio Francisco González de Castro ao rei espanhol, que tinham como objetivo ganhar a jurisdição sobre as missões em Paraca e Pantasma, o que, caso aceito, destituiria as missões franciscanas locais. Em suas alegações, González afirmou que os franciscanos não estariam fazendo progresso na área. cf. ALCALÁ, Luisa Elena. "A Call to Action": Visual Persuasion in a Spanish American Painting. In: *Art Bulletin*, Vol. XCIV, nº 4, 2012, p. 604.
[4] ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit.*, 2012, p. 596.
[5] Idem, ibidem.

com sua mão direita em direção a uma mulher sentada no chão (possivelmente sua esposa), que o ouve atentamente e segura um bebê em seu colo. Completando a cena, temos ainda outras duas crianças, que parecem brincar com uma serpente.[6] Temos também um macaco em cima de uma rede suspensa ao solo por dois grupos de dois paus em "X" e uma panela ao fogo, indicando a refeição do grupo. A cena é designada pela legenda "L", assim descrita no círculo da parte superior esquerda do quadro: "Trajes e forma que usam os índios antes de se reduzirem [converterem] à nossa santa fé católica".[7] Podemos entender a legenda se compararmos as vestimentas deste grupo de índios com as de outros, já convertidos (vide detalhe 2, por exemplo): uma referência à "selvageria" dos primeiros, ao andarem seminus. Tal selvageria deixaria de existir, conforme fossem convertidos. Esta cena nos mostra o clichê perfeito do exotismo ameríndio, contendo os elementos essenciais recorrentes em inúmeras outras representações e descrições anteriores dos "selvagens" da América, de uma forma bem familiar ao europeu, além de reafirmar a importância das *reducciones* como práxis civilizatórias.



Detalhe 1

Em contrapartida, ao observarmos o detalhe 2, vemos a representação de uma aldeia cristianizada (identificada pela legenda "N" como São Pedro de Alcântara). Temos uma série de casas rústicas, com tetos cobertos de palha ou feno. A principal delas, a igreja, concentra em sua volta vários índios, entre homens, mulheres e crianças – todos vestidos já à maneira europeia. O único branco representado nesta parte é um padre

[6] A serpente é frequentemente utilizada pelo autor da obra em diversas cenas e aparece em locais com grupos indígenas nitidamente não cristianizados, uma provável referência ao "perigo" e à "bestialidade" ou "selvageria" indígena.
[7] Texto original: *"Tra*[ges] *y fo*[r]*ma que usan los Yndios antes de redusirse a Ntra Sta fee católica".*

franciscano, que se curva para batizar uma criança. Os outros índios parecem vir para assistir à cerimônia – propositalmente representada do lado de fora da igreja – e muitos deles chegam a se ajoelhar e juntar as mãos, em sentido de oração. Temos ainda um detalhe interessante: no telhado da igreja repousam dois pássaros brancos – aparentemente pombos –, uma possível alusão do artista à paz, física e espiritual, que somente o Cristianismo poderia trazer aos índios. Os pássaros também servem como alegoria ao ritual de batismo retratado, uma vez que são tradicionalmente utilizados para representar o Espírito Santo.



Detalhe 2

Vemos nesta parte da pintura um exemplo bem sucedido de *reducción* e a importância de sua continuidade para a missão franciscana – basta opormos tal cena a outras partes da tela que mostram índios não convertidos –, mas ela também serve para chamar a atenção do Rei Carlos II e da Igreja para a precariedade do assentamento, completamente vulnerável às intempéries e aos ataques dos índios, uma vez que não apresenta nenhum tipo de proteção. A cena é, portanto, um exemplo de tentativa de persuasão, em que a fé católica vence o paganismo dos índios. O sucesso é confirmado pela legenda (letra "I") que diz: "Batismo dos índios com toda solenidade e regozijo".[8]

Esta cena, de alguma forma, se comunica com outra, mais distante na paisagem (à direita), onde podemos ver um outro povoado e um missionário sentado aos pés de uma cruz de madeira,[9] pregando o evangelho para um grupo de quatro índios que, convertidos ou não, ajoelham-se e ouvem as palavras. Este povoado é identificado pela legenda (letra "B") como: "Povoado de Paraca, inimigo de Pantasma, que se matavam

[8] Texto original: "*Bautismo de los Yndios com toda solemnidad y regozijo*."
[9] Há várias cruzes espalhadas pela pintura, como um sinal de fé e esperança contra as dificuldades já mencionadas.

com feitiços".[10] Trata-se de uma das duas primeiras aldeias cristianizadas pelas reduções locais de forma bem sucedida (a outra é a de Pantasma, localizada mais ao fundo e indicada na pintura com a letra "A"), estabilizando-se no último quarto do século XVII.[11]

A literatura dos missionários tratava a evangelização como uma espécie de "batalha religiosa" na qual o batismo era uma arma essencial. Como exemplo, citamos o frade Francisco Vásquez, que em suas importantes narrações acerca das missões nas regiões de Pantasma e Paraca considera o batismo como "um instrumento de guerra contra um território dominado por serpentes".[12] Ele cita uma carta de outro frade, Pedro Lagares – nomeado responsável pelas *reducciones* na região, – na qual ele reclama dos inúmeros obstáculos presentes ali, devido à "grande força que o Diabo empunha contra o batismo".[13] Desta forma, consideramos a cena ilustrada no detalhe 2 como outro elemento fundamental dentro do contexto de *Conquista e Redução*.

O detalhamento da pintura nos mostra uma cena bastante discreta, porém, muito interessante: um aparente embate entre uma serpente (em posição de ataque) e uma valente tartaruga que encara o predador (detalhe 3). Tal cena normalmente se perderia no meio de tantas outras presentes nesta obra. Contudo, se analisarmos o conceito-chave da pintura – a persuasão – e a simbologia iconográfica dos dois animais em questão, encontramos uma conexão perfeitamente plausível e podemos traçar um paralelo entre os trinômios serpente/paganismo/resistência e tartaruga/Cristianismo/persistência.

Na Bíblia sagrada, no livro *Gênesis*, a serpente é retratada como uma criatura ardilosa, enganadora e trapaceira, que promove como bom aquilo que Deus proibiu, e demonstra perspicácia ao fazê-lo.[14] Já o Novo Testamento identifica a serpente do *Gênesis* como Satanás e nesse processo redefine, a partir das escrituras hebraicas, o conceito de Demônio (o adversário, um membro da corte dos céus atuando em nome de Jeová para testar a fé de Jó), de tal forma que o Diabo, em forma de serpente, se torna parte de um plano maléfico que tem por objetivo tentar e afastar os homens do caminho de Deus, como quando Lúcifer, disfarçado de serpente, convenceu Eva a comer a maçã proibida e desta forma, ela comete o primeiro pecado da humanidade. Porém, é igualmente importante lembrar que muitas culturas indígenas mesoamericanas tinham a serpente como uma forma de ligação às suas próprias divindades.

A aversão cristã à serpente está explícita em outro registro do já citado Vásquez, ocorrido durante a posse de Lagares. Ele escreveu sobre um índio conhecido como Culebra, que havia se recusado a receber o batismo, um exemplo de resistência e

[10] Texto original: "*Pueblo de Paraca enemigo de el de Pantasma q*[ue] *co*[n] *hechisos se mataban*".
[11] ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit*., 2012, p. 596-597.
[12] VÁZQUEZ, Francisco. *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala* (1681-1714), vol. 4, *apud.* ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit*., 2012, p. 599.
[13] VÁZQUEZ, Francisco, *op. cit*., (1681-1714), vol. 4, p. 204-205, *apud.* ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit*., 2012, p. 599.
[14] Genesis, 3:4-5 e 3:22.

indiferença indígena acerca das crenças cristãs, refletido, mais uma vez, na imagem da serpente:

> "[...] porque ele não quis abandonar uma horrível e desconhecida amizade [...] com uma enorme serpente a qual ele criou desde pequena (e que era o Diabo, como descoberto posteriormente), conversando, comendo e dormindo com ela e sempre a carregando consigo, tanto enrolada em seu pescoço ou em seus braços, como se ela fosse uma criatura bela e objeto de sua afeição".[15]



Detalhe 3



Detalhe 4

A simbologia iconográfica da tartaruga, por sua vez, remete à tranquilidade e ao mesmo tempo à resistência aos ataques. Se por um lado seu casco limita seus movimentos, por outro, a transforma em uma espécie de "fortaleza ambulante" – inclusive sendo considerado por muitos povos antigos como amuleto, ou símbolo apotropaico –, pois, em caso de perigo, o animal se recolhe inteiramente dentro de sua carapaça. Assim, o que poderia ser visto como uma covardia, pode também ser visto como exemplo de resiliência e resistência. A Antiguidade europeia já considerava a tartaruga como um símbolo de fertilidade, pois quando fecundada, produzia uma quantidade incontável de ovos. Ela também está associada à tranquilidade, à invulnerabilidade e à longevidade,[16] pois muitas espécies, geralmente, vivem mais do que os humanos e a maioria dos outros animais.

Trazendo estas leituras para a proposta de *Conquista e Redução*, metaforicamente, o enfrentamento entre a serpente e a tartaruga pode também ser lido como a resistência do Cristianismo ao ataque do paganismo indígena frente à conversão, assim como o perigo que os índios pagãos representavam para as aldeias missionárias (problemática espelhada na imagem da serpente). Podemos também associar a tartaruga à prudência, persistência, coragem e força dos missionários, inclusive com Alcalá cogitando a possibilidade da imagem da tartaruga na cena ser uma analogia à própria resiliência das missões franciscanas,[17] que resistiam a todos os tipos de contratempo,

[15] VÁZQUEZ, Francisco, *op. cit*., (1681-1714), vol. 4, p. 204-205.
[16] *Éncyclopedie des Symboles*. Edição francesa dirigida por Michel Cazenave. Paris: Le Livre de Poche, 1996, p. 686-687.
[17] ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit*., 2012, p. 605.

como a presença das "forças diabólicas", representadas não somente por esta, mas por todas as serpentes espalhadas na pintura.

Seguindo nossa viagem pela obra, chegamos à outra cena aparentemente de confronto, desta vez entre um grande grupo de índios e um franciscano seguido por outro índio (ou africano?) convertido (detalhe 4). O grupo de índios parece irritado com a presença dos dois cristãos, e seus gestos e armas nas mãos os denunciam. Aqui, tanto o missionário quanto seu auxiliar trazem diversos objetos para presentear os índios (nas mãos do auxiliar convertido e nas caixas no chão) na esperança de adentrar seu povoado (ainda pagão) e realizar mais uma *reducción*. As duas legendas que marcam a cena ("K" e "H") não deixam dúvidas. Elas trazem escrito, respectivamente: "Pentes, ripas, tesouras, facões, machados e outras coisas para reduzi-los"[18] e "Montanha de Vocay, onde habitam os índios Carives que estão para ser reduzidos".[19] Curiosamente, os presentes oferecidos (em sua maioria), conforme descrito, são armas... De qualquer forma, esta cena é o retrato da essência da obra em si: a tentativa cristã de persuasão, além de reafirmar ao Rei Carlos II a coragem e vontade dos missionários em realizar as *reducciones*, pois em suas incursões o risco de vida era considerável – de fato, muitos missionários foram martirizados em suas tentativas de conversão e suas iconografias são recorrentes. A cena – assim como outras espalhadas pela tela e que mostram os hábitos selvagens dos índios ainda não convertidos – também deixa claro ao rei que ainda havia muito trabalho a ser feito, pois muitas aldeias indígenas permaneciam vivendo na "escuridão" do paganismo, enquanto os franciscanos esforçavam-se e arriscavam-se para trazê-las "à luz" do Cristianismo.

Ainda acerca da importância da cristianização na tela, é interessante observarmos que os índios já convertidos ou reduzidos estão concentrados no lado direito do grande rio, enquanto aqueles que ainda estão vivendo sob o paganismo são representados na outra margem (aparentemente, com exceção do grupo de índios representados no detalhe 1). Também é interessante observar que nas proximidades das *reducciones,* onde aparecem os índios já convertidos, não são representados animais selvagens, mas domesticados, ao contrário das cenas nas quais o índio permanece pagão.

O próximo recorte (detalhe 5) traz à tona o maior pesadelo do europeu, tanto colonizador quanto missionário: o canibalismo. No plano de fundo da parte central da pintura – bastante chamativo aos olhos – temos à esquerda uma roda de dança ritual indígena (a serpente, mais uma vez, está presente). Do lado de fora da roda, outro índio toca uma espécie de tambor, imprimindo ritmo à dança. Logo à direita, temos o corpo de um nativo pendurado em um galho de árvore pelo pé direito, enquanto outro índio, com um facão, tenta destroncar-lhe a perna esquerda. Sua cabeça já fora decapitada e se encontra ao chão, bem ao lado. Em outro galho da mesma árvore, o sangue escorre de outra parte de um corpo, difícil de ser identificada. O objetivo do desmembramento é imediatamente exposto pelas outras duas figuras que compõem a cena: dois índios

[18] Texto original: "*Peines, listones, tixeras, machetes, hachas y otras cosas para redusirlos*".
[19] Texto original: "*Montaña de Vocay donde havitan los Yndios Carives q*[u]*e están por reducir*".

agachados cozinham partes de corpos humanos (provavelmente um braço – ao fundo – e uma perna – à frente). A legenda "Y" indica que a vítima e a dança estão interligadas, como uma espécie de ritual, embora não discrimine que índios são estes: "Dança supersticiosa dos índios, na qual eles matam um deles próprios e o comem".[20]



Detalhe 5

Segundo Alcalá, o medo de que prováveis índios canibais habitantes destas terras atacassem assentamentos espanhóis ajudou a forjar a fama deste território como "impenetrável e até mesmo indesejável".[21] O fantasma do canibalismo ameríndio assombrou por muito tempo o pensamento do europeu (tanto na América quanto na própria Europa), pois o estereótipo do homem selvagem como canibal era algo presente na crença europeia, desde a Antiguidade greco-romana. Há inúmeros relatos de canibalismo indígena em terras americanas,[22] principalmente no Brasil.[23]

A tela *Conquista e Redução* nos apresenta uma dupla vertente para o conceito de persuasão: temos representada em diversas partes dela a tentativa de persuasão dos missionários para com os índios; mas se analisarmos o objetivo da pintura em si, como sugere Luisa Elena Alcalá, temos uma tentativa de persuadir o próprio rei de Espanha a apoiar a prática missionária franciscana naquelas reduções. Além disso, imagens coloniais não serviam somente para disseminar uma determinada realidade e registrar

[20] Texto original: "*Vayle superticioso q*[ue] *hacen los Yndios en el qual matan uno dellos y se lo comen*".
[21] ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit*., 2012, p. 596.
[22] O primeiro deles, acerca dos índios caribenhos, se deu logo nas explorações iniciais de Cristóvão Colombo. cf. PATTERSON, Thomas. Early Colonial Encounters and Identities in the Caribbean: A Review of Some Recent Works and their Implications. In: *Dialectical Anthropology*, nº 16. Kluwer Academic Publisher, 1991, p. 1-13.
[23] São inúmeras as descrições, principalmente em cartas, livros e documentos do século XVI. Para mais informações cf. CASTELLS, Rafael. *Uma Selva Entre o Céu e o Inferno: Representações Iconográficas e Literárias dos Índios do Brasil Pelos Portugueses nos Séculos XVI e XVII.* Dissertação de mestrado: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2013.

informações a respeito de seus contextos sociais, históricos e geográficos, mas também tinham uma função de autenticação, de validação daquela realidade.[24]

Se levarmos em consideração a longa tradição das vice-realezas da América espanhola de se utilizarem de imagens para informar o rei sobre aquelas terras e somarmos a isso o fato da sociedade espanhola moderna ter uma enorme confiança nas pinturas e informações visuais em geral,[25] temos um plano de fundo perfeito para incentivar a produção de uma pintura detalhista, ao mesmo tempo documental e apelativa, como no caso da tela analisada, um excelente exemplo de um processo de seleção, apropriação e recombinação de elementos pictóricos para o atingimento de um determinado objetivo.

Em seu estudo sobre retórica e artes visuais, Caroline van Eck explora a ideia de que, para um trabalho ser convincente ao seu respectivo público, deverá haver um processo de identificação entre o espectador e o que está representado diante de seus olhos. Segundo ela, este fator é a base, sem a qual a persuasão visual falha.[26] Da mesma forma, para a mensagem de *Conquista e Redução* ser efetiva, houve uma dependência, mais precisamente, de sua habilidade em engajar visualmente seu público: a corte e a realeza espanhola, do outro lado do Oceano Atlântico. Para isso, o autor representa uma paisagem de uma área remota e até então pouco explorada pelo homem branco, inserindo uma série de imagens e cenas cuidadosamente escolhidas e utilizando-se de estilos familiares ao europeu moderno: o estereótipo do ameríndio como selvagem e canibal, mas também como novo cristão; o encontro entre os nativos e os missionários; imagens com uma certa influência cartográfica,[27] mostrando os recursos daquelas terras (rios, terras, madeira etc.); a importância de defender e proteger a região de outras potências inimigas da Coroa espanhola (como os navios ingleses, retratados no rio); emblemas que codificavam mensagem morais e políticas (a importância dos assentamentos cristãos;[28] a oposição simbólica entre a serpente e a tartaruga...) e o estilo flamengo, representado por toda a paisagem em si. A obra, portanto, conecta a realidade colonial do Império Espanhol com a própria Coroa, integrando periferia e centro, graças ao uso de imagens propositalmente inteligíveis ao europeu contemporâneo a ela, uma estratégia necessária à persuasão visual.

---

[24] CUMMINS, Tom. From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation. In: FARAGO, Claire (ed.). *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650.* New Haven: Yale University Press, 1995, p. 164.
[25] ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit*., 2012, p. 611.
[26] ECK, Caroline van. *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. Nova York: Cambridge University Press, 2007, p. 2-8 e 17-28.
[27] Tanto aqui quanto em toda a obra de uma forma geral, o emprego das legendas foi fundamental, pois elas descrevem e localizam o espectador dentro de um espaço geográfico desconhecido. Basta dizer que dez das quatorze legendas têm como principal função a localização geográfica, identificando montanhas, vilarejos e rios.
[28] As missões religiosas espalhadas nas Américas acabavam por pacificar os grupos indígenas rivais, facilitando o acesso às terras, explorações e rotas comerciais, o que interessava às coroas metropolitanas e aos comerciantes.

Referências Bibliográficas

ALCALÁ, Luisa Elena. "A Call to Action": Visual Persuasion in a Spanish American Painting. In: *Art Bulletin*, Vol. XCIV, nº 4, 2012.

CANEDO, Lino Gómez. *Evangelización y Conquista, Experiencia Franciscana en Hispanoamérica*. México: Porrúa, 1977.

CAÑEQUE, Alejandro. *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*. Nova York: Routledge, 2004.

CASAS, Bartolomeu de las. *Historia de las Indias*, vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

CASTELLS, Rafael. *Uma Selva Entre o Céu e o Inferno: Representações Iconográficas e Literárias dos Índios do Brasil Pelos Portugueses nos Séculos XVI e XVII.* Dissertação de mestrado: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2013.

CUMMINS, Tom. From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation. In: FARAGO, Claire (ed.). *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650.* New Haven: Yale University Press, 1995.

ECK, Caroline van. *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.

PATTERSON, Thomas. Early Colonial Encounters and Identities in the Caribbean: A Review of Some Recent Works and their Implications. In: *Dialectical Anthropology*, nº 16. Kluwer Academic Publisher, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: A Questão do Outro.* Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VÁZQUEZ, Francisco. *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala* (1681-1714), vol. 4.

WORTMAN, Miles. *Government and Society in Central America 1680-1840*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

Éncyclopedie des Symboles. Edição francesa dirigida por Michel Cazenave. Paris: Le Livre de Poche, 1996.

Fluxos místicos: as águas e seus mistérios no imaginário colonial luso-brasileiro

Francislei Lima da Silva | UNICAMP
Matheus Filipe Alves Madeira Drumond | UFRJ

Buscamos analisar o caráter simbólico de elementos que decoram fontes públicas, lavabos de edificações religiosas, assim como pontes e outros constructos que trazem ao lugar do fluxo aquático traços de crendices no Brasil colonial, reafirmando o caráter misterioso do rico imaginário das águas. Conforme G. Bachelard insiste, o elemento água nos permite acessar um universo poético sempre aberto à imaginação. Em pleno "mundo moderno", as águas suscitam medo, maravilhas, mas, sobretudo, impõem o uso de símbolos apotropaicos. Remontam à relação traçada pelo homem colonial com seu mundo, suas crenças, seu imaginário.

Palavras-chave: Arte colonial luso-brasileira; imaginário colonial; imaginário da água.

We have been trying to analyze the symbolism of elements that decorate public fountains, sinks in religious buildings as well as bridges and other structures. These examples can be used as symbols for people's beliefs in the colonial period in Brazil. According to G. Bachelard, the element, water, permits us to access a poetic universe opened to our imagination. In our time, water might mean fear or beauty, but it is an engaging symbol that fascinates us. Furthermore, it also illustrates the relationship of the colonial man with one's world, beliefs and imagination.

Key words: Imaginary colonial; water's imaginary; Luso-brazilian colonial art.

Falaremos aqui de algo que parece ter sua leitura mais generosa em obras de literatura fantástica que propriamente na história, ainda que em seu ramo cultural, já estabelecido e por vezes ligado ao imaginário. Os fluxos místicos se apresentaram também na modernidade povoados pelo impossível; lugar de inquietação e da dúvida, sempre frutífero à imaginação. *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges, se aloca no conjunto de generosas obras de fantasia que poderíamos citar. Um texto capaz de oferecer um rol dos diversos seres que a realidade imaginativa haveria de produzir em algumas culturas – em especial no ocidente europeu e no oriente mítico, que já povoam nossa imaginação desde tempos imemoriais. Borges usa de sua licença poética para se lançar no abismo de anacronismos (especialmente interessante), cruzando mitos, relatos e histórias de forma a situar a sucessão de algumas criaturas capazes de se desgastarem no devir e ainda assim, enquanto palavras, serem convocados para significar o impossível- verdadeiros monstros do tempo. Tal qual a Quimera, que de forma residual deixara de significar o monstro híbrido fabuloso, para se transmutar em expressão linguística que faz referência ao sonho fantástico e às fantasias, em suma, remete ao inalcançável. O autor afirma ter-se atido na obra em questão "ao que é imediatamente sugerido pela locução 'seres imaginários'". Pretende, conforme suas palavras no prólogo, compilar "um manual dos estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens"[1].

A alusão borgiana feita em palavras, tal como nossas "histórias", aborda o potencial ficcional de formas incoerentes que só o engenho humano foi capaz de produzir. *Freaks*, monstros, dentre a diversidade de seres que se desdobram, são produto e causa de uma espécie de terror. Toda essa espécie (de forma bem reducionista) de simulacros que emergem da malha da cultura; capazes de evocar o medo, como também de afastar os males em uma paradoxal relação.

Desde os tempos mais remotos a água sempre teve associado a si um caráter místico; fluxo relacionado à transcendência e ao ser espiritual. Na tradição judaico-cristã, embora tenha também tido demasiada importância no contexto do classicismo greco-romano, assume um espectro de especial manifestação do sagrado. É o elemento pelo qual são iniciados e incluídos no corpo da igreja peregrina todos os neófitos, em referência também às precedentes tradições judaicas. Relembrando a passagem bíblica na qual Jesus é batizado por João, O batista, no rio Jordão, a água assume o papel de fluxo que contém o espírito, é a matéria insólita da graça. Algo no mundo das coisas que transfigura-se em fluido místico, ligadura entre os homens e o mistério divino. Leva a benção enquanto aspersão. É dispersada pelo hissope no ritual para benzer lugares, encomendar almas, trazer a fortuna da graça e o perdão. Afasta dos males como também aproxima homens e mulheres do insondável, do misterioso; da *mirabilia* e do temor.

Leitos de rios, mares, pequenos córregos ou mesmo ínfimos fluxos de água, tanto em usos para o transporte ou o imprescindível uso para a saciedade fisiológica, carregam em si também os mistérios que o líquido translúcido fez suscitar em toda a história dos

[1] BORGES, Jorge Luis. *Livro dos seres imaginários.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 9.

homens. Pode purificar o homem como dele também se fazer aproximar o imperscrutável, por vezes monstruoso. Entre monstros marinhos, maravilhas sonhadas por navegantes, males, almas, medos e des-venturas, a água é causa de mistérios também no Novo Mundo. Das tradições arraigadas do catolicismo ibérico, fundidas aqui, em terras de além-mar, à mitologias indígenas autóctones e a outras dos povos africanos, resulta em um imaginário *sui generis*, capaz de fundir resíduos medievais a crendices novas. Mas de todo modo, reafirmam o lugar do mistério de que goza a água: fluxo místico, pérfido e maravilhoso.

O ambiente colonial luso-brasileiro, especialmente, como espaço exemplar, as minas setecentistas, foi povoado por tais criaturas. Suas formas demarcavam os espaços públicos das vilas e alteravam a relação do homem colonial com os lugares da água; fossem estes chafarizes, córregos, fontes e lavabos de capelas e igrejas. Antes que fosse sorvida ou usada nas abluções era imprescindível tornar a água um elemento imaginável. Nesse sentido, os mascarões talvez protegessem as fontes, purificando as águas em seus fluidos, correspondendo assim a uma herança imaginária no período colonial. Período em que se fazia necessário nomear as coisas bem como conferir-lhes aspectos visíveis que fossem percebidos pelo homem, ainda profundamente supersticioso. De algum modo ainda afastado do empirismo e da secularização que, salvo as generalizações, já começavam a assolar o ocidente europeu.

Tais seres fantásticos podem ser entendidos não como meros objetos plásticos-visuais, mas como imagens-significantes – que se comunicam de uma forma particular de um saber compartilhado, significando coisas que a palavra falada não permite nomear. Ao se aproximar dos fluxos, portanto, o homem relacionava-se com um espaço metamorfoseado pela presença estranha de exemplares remanescentes de um mundo maravilhoso habitado por sereias, tritões, delfins e serpentes marinhas. Figuras apotropaicas que cumpriam a função de naturalizar medos e esperanças, permitindo ao homem nomear e encantar o desconhecido – a água é antes de tudo uma matéria imaginada.

Um aspecto interessante dos chafarizes coloniais são as carrancas ou gárgulas neles inseridas. Rafael Bluteau, em seu *Vocabulario Portuguez e Latino, define-as como a* "representação de uma cara ridícula e deforme que se põe nos tanques e bota água". Bluteau trata de forma pejorativa ao designar qualquer ornato que se colocasse na bica, fosse "cara ridícula", detalhe geométrico, ser fantástico, animal, isto é, eram empregadas confusamente no sentido de gárgula: termo da arquitetura que primitivamente designava a abertura ou o orifício por onde se escoava a água (principalmente do telhado), e que, com o tempo, passou a significar também os ornatos utilizados nessas aberturas. Se tomarmos as carrancas no sentido de gárgula, parece torna-se mais fácil "vasculhar" o uso desse elemento na história da arte, e, com isso, apreender seu significado. Entre suas funções não arquitetônicas, isto é, de proteger os edifícios da erosão da água, estão: afastar os espíritos e proteger o edifício (tradição grega), representar os medos humanos, dentre outras insondáveis formas de leitura. Os motivos escolhidos para se construir as carrancas são, enfim, variados e de distintas origens. Encontram-se temas bíblicos, pagãos e da mitologia oriental. Entre

esses, destacam-se: bestas, cães, leões, seres marinhos, humanos bizarros e quimeras.

Alguns pesquisadores da arte colonial luso-brasileira formularam a proposição de que os elementos ornamentais, tais como nossos mascarões, carrancas ou gárgulas (como se preferir denominar conforme o exemplo em questão) possuiam a função de dinamizar os espaços decorativos, referindo-se especificamente aos templos. Uma visão unitária da arquitetura religiosa[2], integrando frontispício, nave, capela-mor e sacristia através da composição decorativa de portadas, arcadas, retábulos, frontais de altar e lavabos. De certa forma, os chafarizes e fontes lavabos também devem ser pensados como mobiliários que correspondiam a esse sistema, já que em sua grande maioria, foram construídos segundo as mesmas matrizes e modismos visuais. Um paredão onde eram fixados os mascarões, protegidos nas laterais por pilares, arrematado com uma cimalha que ostentava vasos de coroamento e coruchéus nas extremidades e no lugar do acrotério a cruz latina. As cruzes evocam a proteção mística, trazendo ao ambiente público um aspecto de religiosidade que permeara as sociedades coloniais do antigo regime, enquanto as caras monstruosas afugentavam ou evocavam o incognito. Acima das bicas eram postas cártulas e escudos completando o esquema decorativo.

Da mesma forma, se nos reportamos aos escritos de Sylvio de Vasconcellos visualizamos em seus esquemas um projeto citadino estabelecido em Vila Rica pelos espaços imagéticos das fontes públicas. Elas funcionavam como centros focais que incorporavam e irradiavam os valores fundamentais desse sistema[3], assim como denunciam uma relação cultural estabelecida com os fluxos aquáticos. Não é atoa que o chafariz elevado próximo à Casa dos Contos, um dos lugares privilegiados do espaço citadino da Vila, apresenta o lema em latim "Povo que vais beber, louva de boca cheia o Senado, porque tens sede e ele faz cessar a sede". Gaston Bachelard sugere que no exercício da imaginação da matéria, a água não é uma substância que se bebe; mas uma substância que bebe[4]! Ela engole as fantasias daqueles que se aproximam de suas bicas, cumprindo a sua função de controle sobre o corpo e a matéria, poder exercido tanto pelo Estado quanto pela Igreja. "A água se oferece, pois, como um símbolo natural para a pureza, ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação"[5].
Uma psicologia ligada a modelos materiais que permitiram às instituições de poder o domínio sobre as fontes de água da cidade – dos lugares públicos de coleta de água e do próprio corpo (o comer, o beber, o lavar-se). Tal domínio de cunho simbólico é reificado e desdobrado ao infinito por meio de imagens materiais: as criaturas vomitadeiras que ao regurgitar as águas, humanizam, engrandecem e tornam possíveis os devaneios, sonhos, e pesadelos da água. O século XVIII estava, ainda, impregnado da sobrevivência de uma noção de mundo em que o cósmico, o social e o corporal se

[2] Vide: Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 15.
[3] Cf. Alcântara, Antônio Pedro Gomes de. A aparência das coisas. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 29, 2001, p. 180.
[4] Bachelard, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 57.
[5] Idem, p. 139.

imbricavam numa totalidade viva e indivisível. Numa configuração moderna em que a vida material e corporal, a terra e o corpo na sua indissolúvel unidade, estavam evemerizados ao elevado, ao espiritual, ao ideal e ao abstrato[6]. É por esse motivo que os mascarões ocupam um lugar central na decoração dos espaços públicos de orientação simbólica do mundo colonial luso-brasileiro. Imagens monstruosas aproximadas da visão mitológica, que emitem fortemente a força da fonte.

É nesse sentido que é necessário evocar a origem lendária do manancial, do rio, portanto, da fonte. A quem atribuir a posse da fonte, sua origem lendária, e de quais imagens se servir? A quem coube mitificar a fonte: ao Senado, ao Rei ou à Igreja? O próprio povo pode nos responde a essas indagações. Vejamos o caso da solicitação[7] feita pelos moradores de Vila Rica ao Senado acusando que um dos chafarizes da cidade necessitava de manutenção, especialmente quanto ao encanamento. O documento nos interessa particularmente em dois trechos. O primeiro diz respeito à descrição feita pelo escrivão de que saiam pelo bicame do referido chafariz sapos e cobras. O segundo ponto salienta que os bichos peçonhentos poderão vir a provocar enfermidades àqueles que *comem* ou *bebem* dessa fonte. Esses dois elementos descritos do imaginário: aquilo de mal que sai pelas bicas e o contato com a água impura, não são descritos orientados por uma visão sanitarista, preocupada com a higiene pública, pura e simplesmente. Manifesta, ao contrário, no linguajar do povo – do homem letrado ou não, uma experiência e mentalidade em que a água poderia, assim, carregar uma série de malefícios ao homem. Cabendo ao devaneio da água a sua purificação ativa e substancial.

A água impura vinha a ser associada também nesse caso à alma pecadora. Portanto, os lavabos das igrejas também se tornam objeto do Público, mandado edificar pelas irmandades leigas no afã por ostentar belos mobiliários no espaço de culto e sociabilidade, financiado por homens de boa fé. Por sua vez, as ordens se empenhavam em canalizar as águas após a concessão do direito de uso da água pelo Senado da Câmara. A exemplo da solicitação feita pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis, à Câmara da Vila de São João Del Rei, solicitando "uma pena d'água que vem do chafariz construído junto à igreja da mesma ordem"[8]. Completavam a simbólica da água que purifica, sacramentada junto à pia batismal, às pias de água benta fixadas nas imediações das entradas dos templos e à aspersão pelo hissope.

A materialidade da água deve ser compreendida em sua profunda relação com as imagens dos seres aquáticos que a tornam pura nesse processo de encantamento,

[6] Cf. Bakhtin, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 17.
[7] Arquivo Público Mineiro. CMOP Cx. 24 Doc. 37. Solicitação feita pelos moradores da praça de vila rica, do encanamento da água do chafariz, para evitar enfermidades.
[8] Informações encontradas no Inventário de tombamento de bens móveis e integrados da igreja de São Francisco de Assis em São João Del Rei, elaborado pelo IPHAN em 1993, fazendo referência aos trabalhos de canalização da água e construção do chafariz, a partir de documentos citados no livro: Gaede, José. Pequena história sobre São Francisco de Assis. São João Del Rei: Edição do Autor, 1988, p. 47-155. Na primeira fase de nossa pesquisa de doutorado vimos nos dedicando a levantar a documentação camarária referente às solicitações de canalização e uso da água pública destinada a abastecer os lavabos nas sacristias das igrejas.

juntamente ao seu caráter amplamente simbólico e mítico. O poder íntimo da água está, portanto, representado nas bocas que a vomitam. Sendo necessário empreender um estudo sobre a unidade entre os exemplares de mascarões existentes em chafarizes e aqueles existentes em portadas, arcadas, retábulos, frontais de altar e lavabos de sacristia. Figuras híbridas provenientes de um vocabulário que possui inúmeras matrizes - ainda por serem enunciadas. Apresentam uma gramática específica dos elementos metamorfoseados: a água em sua primazia, bem como a terra e o ar; além de flores, folhas e frutos. A água despejada sobre as bacias, por exemplo, deve ser compreendida como uma fórmula encantatória de colocar a água em contato com o chão. Água que purifica o solo ao transbordar das bacias e se esparramar abundantemente, permitindo os nascimentos da terra.

Analisemos, pois, um grupo de criaturas vomitadeiras, provenientes de um vocabulário ligado ao gosto maneirista pela presença de figuras grotescas. Seres vegetalizados, entre eles as grandes máscaras animadas, evoluindo em um mundo onde as proporções nem sempre são respeitadas, um tipo de mundo ao inverso[9]. Entretanto, conforme aponta Vitor Serrão[10], o "levantamento" dos espécimes subsistentes de grotescas existentes no universo luso-brasileiro ainda está por ser feito. Ou, ainda, se quisermos tomar emprestado de Ulpiano Bezerra de Menezes a afirmação: é necessário recuperar/percorrer a trajetória dessas imagens, sua biografia[11].

Tomemos o exemplo da fonte lavabo da igreja de São Francisco de Paulo em Ouro Preto (Fig. 1). A máscara é formada pela evolução das folhagens que forma uma cara monstruosa. Outros importantes exemplares são os lavabos da capela de Padre Faria (Fig. 2), da Matriz de Santo Antônio em Tiradentes e da Matriz do distrito de Pompeu em Sabará, com uma máscara ladeada por folhagens e coroada por uma concha. Ora, esse esquema decorativo corresponde àquele representado, especialmente, nos frontais de altar, bem como nos painéis com fingições de embutidos em mármore. Em meio às folhas de acanto e palmetas volutadas surgem criaturas que vomitam outras tantas ramagens e flores. Haja vista o belíssimo exemplo existente nos altares laterais da Matríz de Nossa Senhora da Conceição no distrito de Raposos (Fig. 3). As folhas do frontão concentram os dois modelos em questão: feitos para serem usados dos dois lados, em uma face apresenta a fingição dos embutidos e na outra o típico entalhe em baixo relevo dourado e policromado.

---

[9] Dacos, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas. In: Marques, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 159.
[10] Serrão, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: Ávila, Affonso (org.). Barroco: Teoria e análise. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 107. Também Cybele Vidal Neto Fernandes reforça em um de seus artigos que: a maneira complexa de revestir as superfícies das grotescas, intervindo na percepção dos espaços por ela construídos, ou destruídos, através do estranho e bizarro jogo de suas formas e cores, fala-nos de um *tema cativante ainda pouco estudado no Brasil, em suas diferentes manifestações. O estudo desses exemplares remanescentes está por ser feito.* [grifo nosso] Ver: Fernandes, Cybele Vidal Neto. A decoração em grotteschi na obra de Rafael, como referência para o ensino artístico na academia imperial das belas artes do Rio de Janeiro. População e Sociedade CEPESE. vol. 19. Porto: 2011, p. 36.
[11] Meneses, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, Jul. 2003, p. 11.



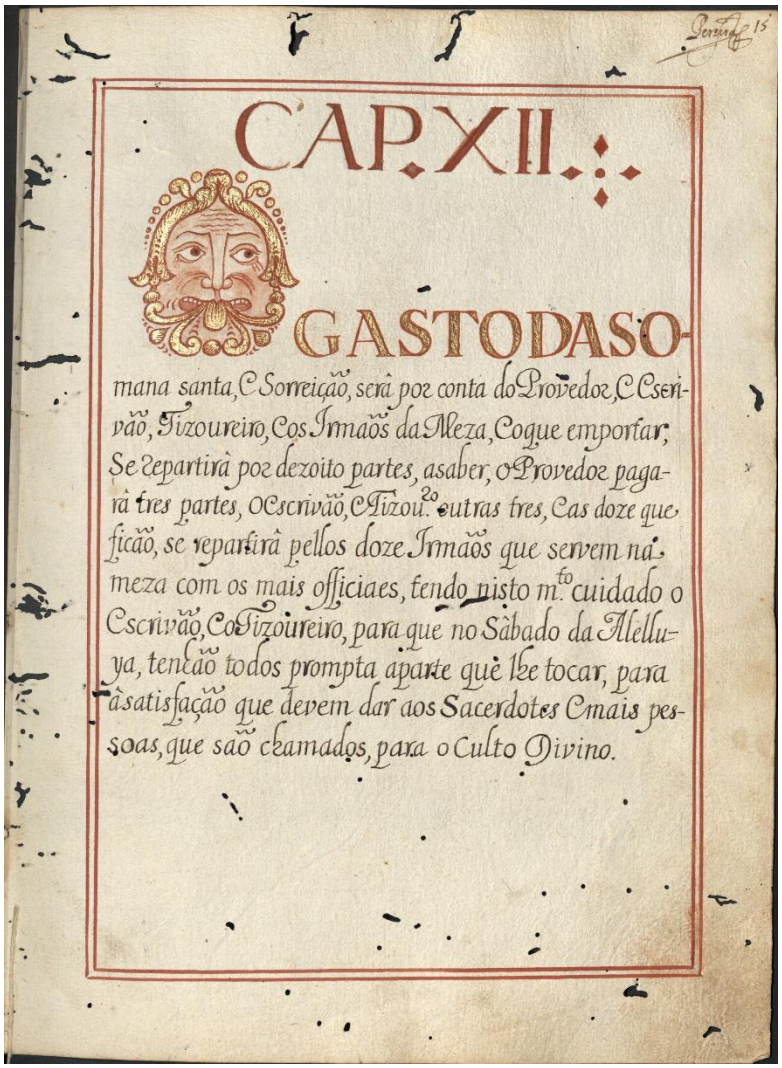


Lavabo da igreja de São Francisco de Paula em Ouro Preto/MG. Fonte: Acervo Luiz Fontana, Secretaria de Patrimônio de Ouro Preto (Figura 1, esquerda) | Lavabo da capela de Padre Faria em Ouro Preto/MG, Fotografia de Matheus Filipe A. M. Drumond (Figura 2, direita)



Detalhe do frontal do altar co-lateral esquerdo (do falso transepto), Matriz de Raposos/MG. Fotografia de Matheus Filipe A. M. Drumond. (Figura 3)

A obsessão pela evolução das folhas e flores pode ser percebido também em frontispícios e letras capitulares dos livros compromisso de irmandade. Alguns desses exemplares reforçam a preferência pela forma vegetal associada à decoração dos lugares da água. Atentamos para o caso das letras capitulares que evoluem entre folhagens que ganham vida, povoando os textos de criaturas fantásticas. No livro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santo Antônio da Vila de São José, vemos um exemplar de letra capitular em que a forma grotesca vomita folhagens (Fig. 4), como no caso dos frontões.


CAP.XII.

GASTODASO-

mana santa, C Sorreição, será poz conta do Provedoz, C Cseñ-
vão, Tizoureiro, Cos Irmãos da Meza, Coque emportar;
Se repartirá poz dezoito partes, asaber, o Provedoz paga-
rá tres partes, OCscrivão, C Tizou.ro outras tres, Cas doze que,
ficão, se repartirá pellos doze Irmãos que servem na-
meza com os mais officiaes, tendo nisto m.to cuidado o
Cscrivão, Co Tizoureiro, para que no Sábado da Alellu-
ya, tenhão todos prompta aparte què lhe tocar, para
à satisfação que devem dar aos Sacerdotes Cmais pes-
soas, que são chamados, para o Culto Divino.

Letra capitular de uma das folhas do livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de Santo Antônio da Vila de São José, 1722. Fonte: Arquivo Público Mineiro. (Figura 4)

Já o artífice responsável pela escrita e embelezamento do livro de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, datado de 1725, fez surgir no vão dos números de alguns capítulos caretas, dando vida às formas. Como resultado de um exercício repetitivo da necessidade de reproduzir organismos animais, vegetais e humanos que flutuam sobre o espaço, desaparecendo a distinção entre esses elementos.

A preferência pelas folhagens na composição dos mascarões pode ser percebida retomando nosso foco em Ouro Preto, tendo em vista a impressionante concentração de mobiliário hidráulico numa mesma vila no mundo luso-brasileiro no período colonial. Destacamos, primeiramente, o chafariz da Rua do Barão de Ouro Branco (Fig. 5), formado por duas carrancas que ostentam sobre a cabeça uma folhagem que se esparrama pelas laterais do rosto. Da mesma forma que os mascarões da Fonte da Marília do Dirceu também reproduzem esse esquema decorativo.



Chafariz do Alto da Cruz em Ouro Preto/MG, 1946.
Fonte: Acervo Luiz Fontana, Secretaria de Patrimônio de Ouro Preto. (Figura 5)

Outro importante exemplo a ser citado é o chafariz do Alto da Cruz (Fig. 6). Para arremate da cimalha foi fixado um busto dito da "samaritana", personagem bíblica que dialoga com Jesus à beira da fonte. O busto atribuído pelos técnicos do SPHAN ao Aleijadinho destoa dos mascarões esculpidos para os três bicames. Não apresentando o mesmo tratamento escultórico da efígie, o que nos permite salientar que o que

importa nesse caso é, portanto, manter algo de bizarro e monstruoso nos mascarões, já que antes de tudo tais criaturas devem cumprir seu papel ao afugentar o estranho, o impuro e os vândalos. O mesmo se dá com a escolha dos riscos para o chafariz do palácio dos Governadores em Vila Rica. Segundo Lúcio Costa[12], a execução dos mascarões não havia seguido o risco de "traços leves e graciosos" do Aleijadinho, adquirindo um aspecto "tosco" na sua execução de um outro risco mais simplificado. Tal escolha nos parece se dar conscientemente, pois compreendiam a função e quais características deveriam ser materializadas nessas máscaras grotescas.



Chafariz do Alto da Cruz em Ouro Preto/MG.
Fotografia de Matheus Filipe A. M. Drumond. (Figura 6)

Por sua intransigência, essas imagens carregam a marca de um gosto cristalizado por um imaginário, que dificilmente saberemos quando se descola deste, tornando-se um modismo ou imposição da tradição visual na arte colonial mineira que esteve em voga durante todo o setecentos, prolongando sua sobrevivência até o oitocentos. Afastando-se completamente da realidade natural, e não somente deformando-a, mas

[12] Costa, Lúcio. Risco Original de Antônio Francisco Lisboa. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17, Rio de Janeiro, 1969, p. 239.

substituindo-a em parte com imagens abstratas ou inteiramente fictícias. De uma ficção não ficcional, visto a arbitrariedade das categorias de realidade nos estudos históricos frente ao caos dos tempos, por vezes obriterados pela expectativa de pesquisa.

Talvez a saida esteja em se debruçar sobre essas imagens segundo um olhar refrescado, em um campo ampliado do saber, em intensa fricção com outras reflexões. Tal como um interessante texto de Freud, intitulado "O estranho" (*Unheimlich*), no qual se debruça sobre uma tensão entre imagens do estranho, que se apresentam assim, por esse adjetivo impreciso, por evocar no inconsciente uma espécie de "duplo". Em seu caso, imagens mentais ou delírios que trazem ao jogo a ideia de uma garantia da imortalidade juntamente ao anúncio da morte. Freud acredita que o estranho é proveniente de algo familiar que foi reprimido; portanto, não se trata de algo plenamente desconhecido, mas que permanece opaco à consciência. Pensando nos objetos aqui analisados, não precisariamos ir tão longe para demonstrarmos que um certo inconsciente coletivo cristalizara imagens da *mirabilia* aquática, que de certa maneira reaparecem, são transformadas em modismos levados a cabo pela tradição visual, mas ainda subsiste esse núcleo opaco de significação. Como na história relatada por Warburg no texto "Aeronave e submergível no imaginário medieval"[13], em que tenta estabelecer uma chave de compreensão ao entendimento de um tapete flamengo do Palazzo Doria que apresenta uma lenda da viagem de Alexandre, o grande, aos céus e às profundezas do mar. A tapeçaria, repleta de seres fantásticos, decodificados e entendidos por Warburg por meio da filologia de textos medievais, ainda que narrativamente, apresenta uma tensão entre temporalidades e ideias que sobrevivem. Temporalidades sociais e culturais semelhante as que ora nos debruçamos. Ainda desejosas de novas abordagens e formas de as pensá-las. Em suma, como afirma Didi-Huberman, em sua obra dedicada ao atlas *mnemosis* de Warburg[14], "personificações multiformes do pesadelo da razão": pesadelo de um tempo que nossa razão faz ofuscar e ignorar. Talvez ainda em uma tensão entre o *astra* (conceito) e *monstra* (caos).

Referências Bibliográficas

ALCÂNTARA, Antônio Pedro Gomes de. A aparência das coisas. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 29, 2001, p. 171-197.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

[13] Warburg, Aby. Renovação da Antiguidade pagã, A: contribuições cientí-fico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
[14] Didi-Huberman, Georges. Atlas ou a Gaia ciência inquieta. Lisboa, Portugal: Editora KKKYM II, 2013.

BORGES, Jorge Luis. Livro dos seres imaginários. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COSTA, Lúcio. Risco Original de Antônio Francisco Lisboa. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17, Rio de Janeiro, 1969, p. 239-247.

DACOS, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas. In: Marques, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 159-176.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou a Gaia ciência inquieta. Lisboa, Portugal: Editora KKKYM II, 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: Ávila, Affonso (org.). Barroco: Teoria e análise. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 93-125.

WARBURG, Aby. Renovação da Antiguidade pagã, A: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Entrecruzamentos Culturais: Superstição, Mito e Fé nos Amuletos de Coral

Alexandre Ragazzi
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Desde a Antiguidade, corais foram estimados não apenas por sua beleza, mas também por suas propriedades profiláctica e apotropaicas. Essas crenças perpassaram a Idade Média, permaneceram vivas durante o Renascimento e chegaram até o presente, de modo que, através dos corais, é possível perceber o entrelaçamento de tempos, geografias, culturas, religiões e filosofias. Nesta abordagem, será analisada a presença de amuletos, joias e rosários fabricados com corais em textos e em algumas pinturas produzidas na Itália durante o Renascimento e o Maneirismo.

Palavras-chave
Renascimento; Maneirismo; Pintura Italiana

Since Antiquity, corals were prized not only for their beauty, but also for their prophylactic and apotropaic properties. These beliefs pervaded the Middle Ages, remained alive during the Renaissance and can still be felt in the present, so that it is possible to note in corals the overlap of times, geographies, cultures, religions and philosophies. In this paper, I will analyze the presence of amulets, jewels and rosaries in texts and in some paintings produced in Italy during the Renaissance and Mannerism.

Keywords
Renaissance; Mannerism; Italian Painting.

Há algum tempo, em um artigo que escrevi sobre a finalidade do retrato para Domenico Ghirlandaio, Michelangelo e Bernini[1], intrigou-me a presença de um rosário com contas de coral entre os objetos escolhidos por Ghirlandaio para descrever e qualificar as características morais de sua retratada, Giovanna degli Albizzi[2]. Perguntava-me se aquelas pequenas contas avermelhadas não poderiam carregar consigo algo além da óbvia simbologia que remete ao sangue derramado por Cristo na cruz. Seria possível pensar que até mesmo ali o cristianismo sobrepunha-se ao paganismo, tomando-lhe o posto sem, no entanto, apagar-lhe a essência? Em síntese, o que eu queria saber é se aquele rosário também podia ser considerado um amuleto.

A presença de objetos produzidos com corais na pintura italiana é bastante marcante, tanto no contexto sacro como no secular. Manufaturados e arredondados, compunham não apenas os rosários, mas ainda colares e outras joias; já em sua forma original, que remete a galhos desfolhados de um arbusto ou a ramificações de vasos sanguíneos, eram utilizados como pingentes, frequentemente dependurados nos pescoços dos meninos recém-nascidos. De fato, esta era uma prática que devia ocorrer imediatamente após o nascimento, pois é atestada através de pinturas, como nos chamados *discos de parto*. Quando se tratava de famílias abastadas, esses discos – que originalmente serviam para oferecer alimentos destinados a promover o restabelecimento das parturientes – eram finamente pintados em ambos os lados. Masaccio, por exemplo, executou um belo exemplar desse gênero, a obra que hoje se encontra em Berlim e que exibe a representação de um nascimento[3]. Em uma espécie de encenação atualizada da chegada dos reis magos, a trombeta e as bandeiras anunciam a oferenda de presentes oficiais, entre os quais há até mesmo um disco de parto. Na sequência, vê-se que algumas mulheres, leigas e freiras, estão prestes a adentrar no recinto em que estão a mãe e o recém-nascido. Todo enfaixado segundo o hábito da época, o menino, já nos braços de uma ama, ostenta no pescoço o pequeno objeto vermelho. Por volta do mesmo período, Masaccio ainda realizaria uma *Virgem com o Menino* para o cardeal Antonio Casini[4], e ali é possível observar com mais detalhes essa tradição, pois o pingente de coral foi cuidadosamente arranjado para que se destacasse sobre o ombro esquerdo da criança.

Temos, portanto, um pedaço de coral que podia ser representado tanto como adorno de um menino comum quanto do próprio Cristo. Seria possível pensar que a associação do coral com o sangue, de origem antiga e sobre a qual voltaremos a nos ocupar mais à frente, fazia referência à dupla natureza do Cristo, a um só tempo humano e divino. Esse tema, sobre o qual a Igreja promoveu calorosos debates ao

1 RAGAZZI, 2012, pp. 36-44.
2 *Museo Thyssen-Bornemiza*, Madri. Imagem in: <http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/365>, consultada em 24/10/2016.
3 *Staatliche Museen*, Berlim. Imagem in: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio_-_Desco_da_parto.jpg>, consultada em 24/10/2016.
4 *Madonna del Solletico*, *Uffizi*, Florença. Imagem in: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio,_Madonna-del-Solletico.jpg>, consultada em 24/10/2016.

menos entre os séculos V e XI[5], poderia justificar a presença de corais em cenas como essas. Seria uma rememoração – ou prefiguração, no caso do Cristo – da redenção do pecado original através do sangue derramado na cruz, de modo que estaríamos diante de um símbolo cristão e nada mais. Mas, é claro, não se trata apenas disso.

Em diversas culturas e regiões, acreditou-se nos valores apotropaicos e profiláticos dos corais. Pensando bem, é estranho imaginar que um objeto trazido junto ao corpo possa afastar os males e proteger seu portador. A ciência e os avanços tecnológicos de nossa época insistem em nos cobrar a todo momento o aniquilamento da magia. Acontece que o ser humano, amedrontado diante do mundo e da própria existência, talvez por necessidade de tocar e agarrar algo concreto em uma tentativa de convencer-se de que a realidade sentida é mesmo real, desde a Antiguidade atribuiu a certos objetos um poder especial. Foi assim que os amuletos passaram a ter a capacidade de acalmar e reconfortar o coração humano, e essa crença, apesar de toda a ciência, jamais desapareceu completamente. Pensando agora um pouco melhor, quem poderá dizer que os amuletos não cumprem essa função.

Entre os antigos romanos, o *amuletum*[6] era utilizado para repelir o *fascinum*. Primordialmente, o *fascinum* é o encantamento, o feitiço, a bruxaria, o mau-olhado. Com o tempo, no entanto, essa palavra recebeu um segundo significado, justamente o do objeto destinado a quebrar um feitiço. É Varrão, no século I a.C., quem afirma que se costumava dependurar no pescoço dos meninos um certo "objeto indecente"[7]. Ele se referia ao *fascinum* já como um artefato, mas que, deve-se ressaltar, exibia uma forma fálica[8]. Tratava-se de uma referência a Príapo, divindade à qual se atribuía o poder de desviar o mau-olhado. No século seguinte, também Plínio, o Velho, atestaria essa prática ao dizer que o *Fascinus* oferecia proteção divina quando um estranho se aproximava de uma criança ou quando alguém olhava para ela enquanto dormia[9].

Esses romanos, seguindo uma antiga tradição etrusca, também podiam trazer ao pescoço as chamadas *bullae*. A *bulla* – literalmente bolha – é um medalhão bivalve, não propriamente um amuleto, mas no interior do qual eram guardados os verdadeiros símbolos apotropaicos. Era, enfim, mais um objeto de proteção contra o *fascinum*. Mas voltemos aos corais.

Plínio, o Velho, dedica o livro XXXII de sua *História natural* aos "medicamentos derivados de animais aquáticos". No capítulo 11 desse livro, ele assim fala sobre os corais: "Videntes e profetas indianos consideram que o coral seja um poderoso

---

5 Refiro-me ao Concílio de Calcedônia e às polêmicas entre monofisistas e diofisistas no século V e, no século XI, às disputas envolvendo o ritual do Zeon.

6 Ernout-Meillet, no *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, afirmam que o termo é atestado desde Varrão, mas que a origem da palavra é desconhecida. Para algumas variedades e usos de amuletos, cf. Plínio, o Velho (*História natural*, e.g., XXX, 47 e XXXVII, 12, em que o autor fala sobre o uso do âmbar como amuleto, útil inclusive para crianças).

7 VARRÃO, *De lingua latina*, VII, 97 ([...] *pueris turpicula res in collo quaedam suspenditur*).

8 Veja-se o exemplar do *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/255087>, consultado em 24/10/2016.

9 *História natural*, XXVIII, 7:39.

amuleto para afastar os perigos. Assim, apreciam-no por sua beleza e por seu poder religioso. [...] Acredita-se que ramos de coral usados como amuleto deem proteção às crianças [...]"[10]. Dessa forma, pode-se notar que a prática registrada nas pinturas italianas acima mencionadas já era atestada mesmo no contexto pagão. Tratava-se, acima de tudo, de uma tentativa de repelir o mau-olhado.

É compreensível que algumas pessoas atribuam o mau-olhado a poderes sobrenaturais dominados por aquele que supostamente o lança, mas sua mais perfeita representação provém do mito grego relativo a Medusa. Sendo ela uma da três Górgonas, a única mortal delas, Medusa tinha, além da cabeleira composta por serpentes, um olhar que petrificava quem ousasse mirar-lhe o rosto. Era, portanto, o mau-olhado por excelência, sua mais terrível forma de expressão.

Entre as várias fontes antigas sobre Medusa[11], Ovídio conta que Perseu, logo após derrotar o monstro que aprisionava Andrômeda, depositou a cabeça decepada da Górgona sobre algumas folhas e algas marinhas para que não fosse maculada pela areia. Os ramos daquelas plantas absorveram então o poder de Medusa e endureceram. Ninfas marinhas, encantadas com o espetáculo, divertiram-se ao ver que o mesmo acontecia com outras plantas que tocavam aquela cabeça. Os ramos petrificados foram espalhados por elas, como sementes, e assim surgiram os corais, flexíveis sob a água, mas duros e avermelhados ao entrar em contato com o ar[12].

Giorgio Vasari, quando trabalhava na decoração do *studiolo* de Francesco I no *Palazzo della Signoria*, em Florença, recebeu o encargo de realizar as pinturas que serviriam para cobrir as prateleiras onde, por sua vez, seriam guardados os objetos raros colecionados pelo então regente do grão-ducado da Toscana. Seguindo um projeto iconográfico idealizado por Vincenzo Borghini[13], Vasari teve de ilustrar essa passagem de Ovídio. Em *Perseu e Andrômeda*[14], é possível ver as duas cenas descritas pelo poeta latino representadas concomitantemente, isto é, Perseu que liberta Andrômeda e as ninfas que brincam com os corais gerados a partir do contato das folhas e algas com a cabeça de Medusa. Em suas memórias, Vasari descreveria a própria obra feita para Francesco I nestes termos:

> Nessa época, aceitei realizar um painel, pintado a óleo, em que Perseu liberta Andrômeda, a qual está nua junto a um rochedo marinho; ele deposita a cabeça de Medusa no chão, mas à

10 *História natural*, XXXII, 11:23-24.
11 Veja-se, e.g., Hesíodo, *Teogonia*, 274 e ss.; Eurípedes, *Íon*, 989-990; Plínio, *História natural*, VI, 36:200.
12 Ovídio, *Metamorfoses*, IV, 740-752.
13 O programa de Borghini previa que as pinturas deveriam constituir um indício do que seria guardado nos armários. Borghini detalhou o projeto a Vasari desta forma: [*Invenzione per sua altezza - stanzini*]: *L'invenzione, mi pare che si dimandi conforme alla materia et alla qualità delle cose, che vi si hanno a riporre, talché la renda la stanza vaga e non sia interamente fuor di questo proposito, anzi serva in parte come per un segno et quasi inventario da ritrovar le cose, accennando in un certo modo le figure et le pitture che saranno sopra et intorno et negl'armadij quel che e' serbono dentro da loro* (*Zibaldone*, n. 8, disponível na página da Fondazione Memofonte [www.memofonte.it]).
14 *Studiolo* de Francesco I, *Palazzo Vecchio*, Florença. Imagem in: <http://museicivicifiorentini.comune.fi.it/palazzovecchio/gallery.htm?action=detail&image=15>, consultada em 24/10/2016.

> medida que vertia sangue do pescoço cortado e turvavam-se as águas do mar, dali também nasciam os corais"[15].

Evidentemente, Vasari alterava a narrativa ovidiana ao afirmar que os corais provinham não do contato da cabeça com as algas, mas do próprio sangue de Medusa que se petrificava ao atingir o mar. Já foi notado que as *Metamorfoses* de Ovídio recriadas em oitavas por Giovanni Andrea dell'Anguillara – obra de 1561 – serviram como fonte para Vasari. Isso ajudaria a explicar, por exemplo, a nudez de Andrômeda na pintura, mesmo havendo obras que a precederam nesse sentido[16]. Dell'Anguillara, contudo, mantém a versão de Ovídio ao afirmar que bastou que as algas tocassem a cabeça de Medusa para que endurecessem, não fazendo menção alguma ao sangue dela[17].

Em todo caso, pode-se dizer que a associação do coral com o sangue tal qual evidenciada na pintura e no relato de Vasari decorre de motivos óbvios. Além da cor, o formato dos ramos de coral remete naturalmente aos vasos sanguíneos. Por isso, como medicamento, era considerado bom para quem tivesse distúrbios relacionados ao sangue. Tanto em Plínio quanto no *Lapidário* de Afonso X, o Sábio, há a informação de que a ingestão do coral triturado é benéfica para aqueles que porventura vomitassem ou cuspissem sangue[18]. Lançando mão aqui de uma breve licença, é possível fazer com que a imagem criada por Vasari dialogue com essa tradição terapêutica, de modo que se Medusa era a personificação do mau-olhado, de seu sangue provinha o antídoto.

No contexto medieval, muitos dos saberes relacionados a essas questões foram preservados em manuscritos de conteúdo bastante variado e abrangente. O *Picatrix* é a versão latina do *Ghāyat Al-Hakīm*, o mais completo tratado árabe sobre astrologia e magia celeste[19]. Valendo-se em grande medida de ideias neoplatônicas, o texto também apresenta influências persas, indianas e talvez até mesmo chinesas[20]. Representa uma tentativa de estabelecer uma conexão entre o conhecimento dos astros e o das coisas terrenas, do mundo superior e do mundo inferior. Por isso a importância central dos talismãs no *Picatrix*. Segundo o autor do texto, "um talismã é um espírito aprisionado em um objeto"[21]. Para sua confecção, era preciso dominar a astrologia[22]; por conseguinte, o talismã constituía-se como um meio privilegiado de intermediação entre esses polos opostos.

---

15 *Ricordanze*, 18/09/1570 (*Nel qual tempo mi convenne fare una lastra, dipinta a olio, dov'è Perseo, che sciogliendo Andromeda, nuda allo scoglio marino, et havendo posato in terra la testa di Medusa, che uscendo sangue dal collo tagliato, et imbrattando l'acqua del mare, ne nascieva i coralli*), disponível na página da Fondazione Memofonte (www.memofonte.it).

16 Para mencionar apenas dois casos, cf. as versões sobre o tema de Cellini (*Bargello*, Florença, 1545-1554) e Tiziano (*Wallace Collection*, Londres, 1554-1556).

17 Cf. DELL'ANGUILLARA, 1584 (1ª ed. 1561), Libro IV, p. 145 (436-439) e p. 143 (416) para a nudez de Andrômeda. Para a descrição de Andrômeda, cf. Ovídio, *Metamorfoses*, IV, 670 e ss. Cf. ainda MOREL, 1996, pp. 57-83.

18 Plínio, o Velho (*História natural*, XXXII, 11:24); *LAPIDÁRIO...*, 1881, p. 10.

19 Cf. PINGREE, 1986. Cf. ainda a tradução do texto para o inglês: KIESEL, 2002, 2007.

20 Cf. HARTNER, 1965, pp. 438-451.

21 KIESEL, 2002, p. 11 (I, 2).

22 KIESEL, 2002, p. 19 (I, 4).

O *Picatrix* foi composto na Espanha quando da dominação árabe, o que ajuda a compreender a proximidade que há entre essa obra e o *Lapidário* de Afonso X[23]. De fato, Afonso X deve ter reconhecido que havia no *Picatrix* um entrelaçamento do hermetismo ocidental com tradições esotéricas provenientes do Oriente Médio[24]. Por essa razão ordenou, no século XIII, que o texto fosse traduzido ao espanhol. Quanto ao *Lapidário*, variadas propriedades são atribuídas ao coral em seu segundo livro, dependendo, contudo, dos signos e das fases influentes no momento. Já no terceiro livro, o qual trata das pedras segundo a conjunção dos planetas, o autor afirma que o coral, quando influenciado por Vênus e entalhado com figuras de gatos e de um rato, serve para afugentar os ratos, informação presente também no *Picatrix*[25]. Há ainda várias outras aplicações para o coral, embora em nenhum momento ele seja citado com a função de servir como amuleto para crianças. O importante aqui é lembrar que em ambos os textos são considerados a posição dos astros, um determinado objeto e a imagem que seria marcada sobre ele.

Voltando agora ao Renascimento italiano, nunca será demais ressaltar que o fascínio pelo hermetismo representa uma das marcas mais significativas do humanismo. Assim, é natural que persistisse a crença nos amuletos e, tratando-se de crianças recém-nascidas, que se julgasse que elas, frágeis e delicadas, necessitavam de uma proteção especial. Marsilio Ficino, o grande nome dos estudos neoplatônicos estimulados por Cosimo, o Velho[26], e Lorenzo, o Magnífico, aborda de passagem esse tema na obra *De triplici vita*. No capítulo XI, *sobre o uso do leite e do sangue humano para uma vida saudável*, ele afirma: "Há uma antiga e conhecida tradição segundo a qual algumas velhas, que denominamos bruxas, sugam o sangue dos meninos para rejuvenescer-se o quanto podem"[27]. Isso já é o bastante para justificar a ligação de amuletos de coral às crianças durante o Renascimento.

É claro que, no que se refere às representações de Cristo, começava a manifestar-se um crescente desconforto em assumir essa tradição pagã. Havia casos mais antigos em que o amuleto de coral era representado ao lado de um crucifixo, como fez Cecco di Pietro[28]. Contudo, exemplos patentes como a *Madonna di Senigallia* e o *Retábulo de Brera*, de Piero della Francesca, ou a *Madonna della Vittoria*, de Mantegna, seriam cada vez mais raros a partir de meados do Quinhentos. A tendência era seguir os passos mais contidos da Giovanna degli Albizzi, de Ghirlandaio, em que o passado pagão ficava escondido sob a forma de um rosário. De fato, a Contrarreforma se encarregaria de substituir o raminho de coral por esse objeto. Não por acaso, papa Pio V, querendo estimular a prática atribuída ao fundador da ordem dominicana – à

23 Cf. ALVAR, 2001, pp. 25-47 (sobretudo pp. 40 e ss.).
24 KIESEL, 2002, p. xvi.
25 *LAPIDÁRIO*..., 1881, p. 66; KIESEL, 2002, p. 131 (II, 10).
26 Lembre-se que em 1463 Ficino finalizou, a pedido de Cosimo, a tradução do grego ao latim do *Corpus hermeticum*.
27 FICINO, 1548, f. 44r (*È una certa antica, e comune opinione, che certe vecchie, che chiamano streghe, sugano il sangue de' bambini, per ringiovenirsi al possibile*).
28 *Statens Museum for Kunst*, Copenhague. Imagem in: <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/cecco-di-pietro-virgin-and-child-playing-with-a-goldfinch-and-holding-a-sheaf-of-millet/>, consultada em 24/10/2016.

qual ele pertencia –, lançou uma bula papal em 1569 em que padronizava as orações feitas com o rosário[29]. Ainda assim, os ramos de coral continuariam a ser empregados por algum tempo como amuleto de crianças comuns. É conhecidíssimo o retrato, um pouco anterior, que Bronzino fez de Giovanni de' Medici ainda criança[30]. O pequeno, trajando vermelho porque destinado à carreira eclesiástica, segura delicadamente um cardeal, símbolo cristão devido à tradição segundo a qual teria conseguido a cor vermelha de suas penas ao tentar livrar o Cristo crucificado da coroa de espinhos. Giovanni, entretanto, ostenta também um belo pedaço de coral pendurado em uma corrente de ouro, e retratos como esse ainda seriam criados por algum tempo. Talvez o resquício mais evidente do raminho de coral como amuleto infantil tenha sido preservado nos chocalhos, alguns dos quais apresentavam um pequeno pedaço de coral na extremidade para que a criança, levando-o à boca, aliviasse as moléstias decorrentes da primeira dentição[31].

No Brasil, terra de miscigenação de culturas, oceano no qual desembocam rios, as influências europeias foram entrelaçadas às tradições indígenas e às crenças religiosas de origem africana. No candomblé, há um mito de origem iorubá que descreve a transformação de Oiá em um coral. Senhora dos ventos e das tempestades, Oiá foge de Xangô e adentra pela mata. Encontra Exu e lhe pede um encantamento. Ele a aconselha a ir para perto do mar e lá ficar agachada. Xangô então passa por ela e não a vê, pois Exu a havia transformado em um coral. É por isso que os iniciados no culto de Oiá podem trajar colares feitos com contas de coral[32].

Ainda hoje é possível ver, especialmente na Bahia, mulheres adornadas com pencas de balangandãs. O uso das pencas se deve a motivos sociais e religiosos, mas entre os balangandãs há alguns escolhidos por conta de seu caráter mnemônico e outros cuja finalidade é trazer proteção à portadora[33]. Neste último grupo, é preciso destacar a existência de balangandãs produzidos com corais.

Por mais inusitado que possa parecer a introdução de elementos ligados a cultos africanos no contexto até aqui considerado, é preciso lembrar que a difusão do coral pela África deve ter ocorrido no século XV por intermédio de europeus, sobretudo franceses, italianos e portugueses[34]. É o momento das grandes navegações e também o momento em que as crenças e lendas que remontavam à Antiguidade e à Idade Média a respeito das propriedades do coral são recebidas no Renascimento. Daí a conexão com a África e, posteriormente, com o Brasil, não obstante os novos significados que o coral passou a receber. De alguma maneira, essa cobiçada gema

29 *Consueverunt Romani Pontifices*, de 17 de setembro de 1569.
30 *Uffizi*, Florença. Imagem in: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Bronzino_-_giovanni_de_medici_1543.jpg>, consultada em 24/10/2016.
31 Veja-se, por exemplo, o retrato do rei *Carlos II da Inglaterra* (*National Portrait Gallery*, Londres), imagem in: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw09919/King-Charles-II?LinkID=mp00841&role=sit&rNo=0>, consultada em 24/10/2016.
32 Cf. PRANDI, 2001, pp. 304, 547. Cf. ainda BARBÀRA, 1999, p. 61. Agradeço aqui a Roberto Conduru por me indicar essa passagem e pelas conversas que tivemos sobre a presença de corais nas culturas africanas.
33 Cf. PAIVA, 2001, p. 221; CUNHA, 2011, p. 128.
34 Cf. OZANAN, 2013, pp. 135-136, 151-152.

orgânica carrega consigo a história da confluência de diversas culturas. Ásia, Europa, Oriente Médio, África e América, em todas essas regiões os corais exerceram grande fascínio por sua cor, sua forma, sua metamorfose. Tornaram-se amuletos, e parece haver um caráter universal em relação ao poder dos amuletos. Nesse sentido, o coral pode ser entendido como um objeto em que estão registradas, de modo ainda legível, diversas camadas da história humana. Nele estão contidos aspectos culturais, econômicos, sociais, religiosos, místicos e artísticos. Em nossa época, caracterizada pela construção de pontes tecnológicas, mas também pela constante ameaça de destruição das pontes civilizacionais, o coral nos oferece um belo exemplo de como são ricos e importantes os entrecruzamentos culturais.

Referências Bibliográficas

ALVAR, Carlos. *Textos científicos traducidos al castellano durante la Edad Media*. In: HENRARD, Nadine; MORENO, Paola; THIRY-STASSIN, Martine (éds.). *Convergences médiévales – Épopée, lyrique, roman*. Bruxelles: De Boeck Université, 2001, pp. 25-47.

BARBÀRA, Rosamaria. *Storie di Bahia*. Milano: Mondadori, 1999.

CUNHA, Laura. *Joias de crioulas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

DELL'ANGUILLARA, Giovanni Andrea. *Le metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima*. Venetia: Giunti, 1584.

FICINO, Marsilio. *De le tre vite*. Trad. Giovanni Tarcagnota (Lucio Fauno). Venetia: Michele Tramezzino, 1548.

HARTNER, Willy. "Notes on Picatrix". In: *Isis*, v. 56, n. 4, 1965, pp. 438-451.

KIESEL, William (edited by). *Picatirx – Ghayat Al-Hakim: The goal of the wise* (translated from the arabic by Hashem Atallah). 2 v. Seattle: Ouroboros Press, 2002, 2007.

LAPIDÁRIO del rey Alfonso X – Códice original. Madrid: Imprenta de la Iberia, 1881.

MOREL, Philippe. *La chair d'Andromède et le sang de Méduse: mythologie et rhétorique dans le Persée et Andromède de Vasari*. In: LAFRAMBOISE, Alain; SIGURET, Françoise (édité par). *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*. Paris: Klincksieck, 1996, pp. 57-83.

OZANAN, Luiz Henrique. *A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais: 1735-1815*. Tese de Doutorado, UFMG, 2013.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1710-1789*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

PINGREE, David (edited by). *Picatrix – The Latin version of the Ghāyat Al-Hakīm*. London: The Warburg Institute / University of London, 1986.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAGAZZI, Alexandre. *A viagem de Bernini à França: o busto de Luís XIV e algumas considerações sobre a arte do retrato*. In: *Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura*. Juiz de Fora: LAHA / IAD / UFJF, 2012, pp. 36-44.

Gogol e Vrubel: os poderes demoníacos da obra de arte

Luana M. Wedekin
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

O artigo promove uma associação entre o conto "O retrato" (1835), de Nikolai Gogol (1809-1852) e a obra do artista russo Mikhail Vrubel (1856-1910). Apresenta-se brevemente a trajetória do artista e relatos sobre a criação da série de obras inspiradas no personagem do poema narrativo "O Demônio" (1842), de Mikhail Lermontov, para, em seguida, aproximar as circunstâncias da ficção de Gogol e a obsessiva relação entre Vrubel e seus demônios, numa intrigante semelhança entre ficção e realidade. Em seu conto, Gogol também defende ideias estéticas nas quais a arte deve servir a propósitos elevados. Em leitura mais contemporânea, o olhar perscrutador do retrato de Gogol e dos demônios de Vrubel podem ser relacionados ao conceito de imagem-sintoma de Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: Nikolai Gogol; Mikhail Vrubel; arte russa; imagem-sintoma

The article associates Nikolai Gogol's tale "The Portrait" (1835) and the work of the Russian artist Mikhail Vrubel (1856-1910). It presents briefly the artist's trajectory and accounts about the creation of a series of works inspired by the central character of Mikhail Lermontov's narrative poem, "The Demon" (1842). After that, the article approximates the circumstances of Gogol's fiction and the obsessive relation between Vrubel and his demons, an intriguing resemblance between fiction and reality. In his tale, Gogol defends that art must serve higher purposes. Reading it in a contemporary perspective, the scrutinizing eyes of Gogol's portrait and Vrubel's demons can be related to Georges Didi-Huberman concept of image-symptom.

Keywords: Nikolai Gogol; Mikhail Vrubel; Russian Art; image-symptom

Introdução

Este artigo pretende relacionar obras de dois artistas: o grande expoente da literatura russa Nikolai Gogol (1809-1852) e o pouco conhecido artista visual russo Mikhail Vrubel (1856-1910). A trajetória de Vrubel é apresentada brevemente para se compreender ao mesmo tempo suas filiações artísticas e em que aspecto as transcende. Em seguida, descreve-se a relação entre a obra de Vrubel e o poema "O Demônio", de Mikhail Lermontov, contexto de produção para a série de obras que serão analisadas neste artigo. Por fim, aproxima-se estas obras com o conto de Gogol.

Nascido em Omsk, na Sibéria, sua formação inicial foi em Direito, ingressando posteriormente na Academia de Belas Artes de São Petersburgo, onde estudou por 4 anos sob a tutela do professor Pavel Chistyakov. A tendência dominante na arte russa da época era o realismo, e os artistas mais consagrados eram membros do grupo dos Itinerantes (*peredvizhnik*), cuja grande cisma com a Academia em 1863 marcou o ingresso da Rússia na Arte Moderna. A obra de Vrubel não só se afasta da tendência realista, revelando sua exaustão, mas, como muitos historiadores concordam, marca o início de uma nova era na arte russa[1].

Ainda na Academia, Vrubel foi indicado em 1884 para participar da restauração e da produção de painéis para a Igreja de São Cirilo de Kiev, cuja construção remontava ao século XII. Esta experiência inicial foi marcante na constituição da poética do artista. Ele empreendeu um mergulho na arte russa medieval, incluindo uma visita à Itália para entrar em contato direto com os mosaicos bizantinos de Ravenna e Veneza, sem deixar de conhecer também as obras dos grandes coloristas venezianos como Bellini, Ticiano e Veronese.[2]

Alguns elementos fundamentais dos mosaicos bizantinos podem ser observados na obra de Vrubel, como "a negligência à dimensão e proporção e sua ênfase na monumentalidade" e um desprezo "pela perspectiva e o ilusionismo naturalista"[3]. A arte bizantina dos mosaicos legou a Vrubel igualmente uma relação peculiar com a cor e uma concepção facetada do espaço. Em algumas obras ele trabalhava o espaço pictórico através de pinceladas que se assemelhavam às tesselas dos mosaicos, criando uma sensação palpitante e iridescente, ao mesmo tempo fragmentada, que causava estranheza ao público acostumado com a concepção realista.

A relação de Vrubel com a arte tradicional russa sedimentou-se ainda mais quando ele passou a fazer parte do círculo do grande magnata da indústria ferroviária e amante das artes Savva Mamontov. Em Abramtsevo, uma propriedade próxima a Moscou, Mamontov reuniu em vida comunal no começo dos anos de 1870, pintores, compositores, cantores, arquitetos, historiadores da arte, arqueólogos, escritores e atores para realização de diversas produções coletivas.[4]

[1] REEDER, 1976; SARABIANOV, 1977; BIRD 1987.
[2] LECANU, 2004.
[3] BIRD, 1987, p. 172.
[4] GRAY, 1971.

O interesse deste importante mecenas era principalmente a arte popular russa, e uma das iniciativas mais marcantes em Abramtsevo foi o resgate da produção artesanal tipicamente russa. Para isto, além da produção em gêneros como as pinturas de paisagem e retratos, das montagens de produções teatrais privadas (para algumas das quais Vrubel executou cenário e figurino), os artistas se dedicavam a atividades como a edificação de uma igreja totalmente inspirada na arquitetura russa antiga, e aos ateliês de produção artesanal de carpintaria e cerâmica (ateliê que Vrubel dirigiu).

Além da experiência em Abramtsevo, Vrubel fez parte da comunidade de Talachkino, perto de Smolensk, criada no início dos anos de 1890 pela princesa Maria K. Tenicheva. Semelhantemente a Abramtsevo, a comunidade reuniu grandes artistas da época, em contexto de livre criação individual e com a participação em ateliês de diversas produções artesanais como marcenaria, entalhe em madeira, bordado, cerâmica, construção de instrumentos musicais. Em Talachkino, Vrubel trabalhou na decoração de balalaicas, e fez parte da elaboração do projeto da igreja de Flenovo.

A experiência de Vrubel neste rico e prolífico âmbito das comunidades de Abramtsevo e Talachkino imprimiram no artista o gosto pelo caráter decorativo em sintonia com o "Estilo Moderno" na Europa, e que permanecerão como características distintivas de sua produção. Nestes contextos é possível constatar também a interessante combinação que o artista faz entre os elementos advindos da arte europeia e aqueles componentes da arte russa, sejam os aspectos temáticos (os personagens das lendas populares, dos contos de fada, os motivos decorativos advindos da natureza e os padrões geométricos) quanto os formais (certas gamas de cor, o desprezo pela perspectiva científica, o ritmo dos elementos em repetição, as texturas).

Vrubel e o "Demônio" de Lermontov

Vrubel é associado na historiografia ocidental ao movimento simbolista.[5] De fato, parte de sua poética pode ser facilmente identificada com o Simbolismo, no que tange a características como a "rejeição do mundo" e "orientação mística"[6], e igualmente os *leitmotifs* como a depressão, a tristeza e o *ennui*, a desilusão com o amor, a impotência, o cansaço e a solidão.[7]

Um ponto central para esta identificação com o Simbolismo é justamente o apreço de Vrubel pelos temas literários. O artista produziu obras baseadas em "Hamlet", de Shakespeare e "Fausto", de Goethe. Mas, como mencionam unanimemente seus estudiosos, seu grande encontro literário deu-se com o poema narrativo "O demônio", de Mikhail Lermontov, cuja primeira versão data de 1842.

[5] LUCIE-SMITH, 1991; GIBSON, 1995.
[6] BALAKIAN, 2007.
[7] GIBSON, 1995.

Vrubel menciona pela primeira vez o personagem de Lermontov em carta à irmã, em 1875; mas seus primeiros esboços do Demônio datam de 1885.[8] O tema acompanhou-o até o fim de sua vida produtiva, utilizando vários meios para retratá-lo. Em 1890, aniversário da obra de Lermontov, Vrubel recebeu como encomenda ilustrar o poema. Fez uma série de ilustrações em preto e branco, feitas com lápis, carvão e nanquim. A recepção destes trabalhos foi bastante controversa e um crítico comparou suas figuras a "bonecas de trapos", escrevendo ainda que:

> Em vários desenhos é até impossível saber onde estão as mãos e as pernas ou a cabeça, e pode-se admirar apenas o jogo das pinceladas 'artísticas' as quais, no Sr. Vrubel, substituem desenho e plasticidade e beleza.[9]

Foi nesta época também que Vrubel produziu uma de suas mais importantes versões do personagem do demônio, "O demônio sentado" (1890). (Figura 1)



Figura 1| Mikhail Vrubel, "O demônio sentado", 1890. Óleo sobre tela, 114 X121 cm, Galeria Tretyakov, Moscou.

O artista construiu a pintura através de pinceladas moduladas em pequenos retângulos e quadrados, tal como as peças de um mosaico, causando um efeito matizado. Predominam as cores frias, com tons diversos de violeta e azul. A figura do Demônio aparece centralizada na composição de orientação horizontal. Vê-se o tronco largo e os braços musculosos abraçam os joelhos. A parte superior do corpo desnuda do Demônio é a mais iluminada, a luz e a sombra modulando seus músculos vigorosos, paradoxalmente em atitude de inércia e tédio. O rosto, voltado para o lado esquerdo, é a parte mais escura da pintura, à exceção de pequenas centelhas no canto interno do olho esquerdo e um tênue brilho na íris esquerda. As flores no lado direito da tela

[8] REEDER, 1976, p. 330.
[9] ibidem, p. 331.

parecem ser parte de outra pintura e sua escala causa estranhamento, pois são maiores que a cabeça da figura central. O lado esquerdo apresenta uma flor, tão multifacetada em suas pinceladas que se assemelha a um cristal em tons roxos, violetas e bordôs. O fundo abstrato compõe-se de pinceladas rosas, violetas, azuis, algumas laranjas e amarelas no canto inferior esquerdo.
O olhar vazio e melancólico do Demônio remete ao seguinte trecho do poema de Lermontov, no qual o poeta o apresenta:

> Ele vagou, agora há muito proscrito,
> Seu deserto não tem refúgio:
> E uma a uma as eras passaram,
> Como passa minuto após minuto,
> Cada um monotonamente enfadonho.[10]

Banido e entediado, o Demônio de Vrubel talvez refletisse o estado de espírito do próprio artista. Numa das ilustrações para a edição comemorativa do poema, o Demônio encara o espectador diretamente. (Figura 2)



Figura 2. Mikhail Vrubel, "Cabeça do demônio", 1891. Aquarela e carvão sobre papel, 23 X35,6 cm, Galeria Tretyakov, Moscou.

O rosto andrógino do Demônio aparece em primeiro plano, enquanto ao fundo, a paisagem montanhosa do Cáucaso é retratada em nuances mais opacas ou mais transparentes de nanquim preto. O artista recria no segundo plano a textura das camadas ásperas das rochas e, no terceiro plano, as superfícies nevadas do monte Kazbek. O contexto é de aridez e frieza.

[10] LERMONTOV, 1983, p. 107-108.

A solidão do Demônio pode então assemelhar-se à solidão do artista e seu afastamento do mundo prezados no contexto Simbolista. Mas o Demônio no poema de Lermontov não se retirou por vontade, foi banido, proscrito e sua perspectiva é de angústia eterna:

> O que é a vida do homem? seu trabalho? por que –
> ele é passado, ele é morto, ele vai passar e morrer...
> suas esperanças dependem do Dia do Juízo:
> julgamento certo, perdão possível!
> Mas minha tristeza é sem fim, eu
> estou condenado à tristeza permanente;
> para isto, nenhum túmulo no qual repousar.[11]

O rosto do Demônio de Vrubel é emoldurado pela massa de cabelos encaracolados, tão densa quanto as formações rochosas ao redor. Os lábios cerrados e tensos, como que guardando uma imprecação. O cenho está franzido e é no olhar que se concentra toda a riqueza psicológica do Demônio: ressentido, acusador, ao mesmo tempo que infinitamente triste e desolado.



Figura 3. Mikhail Vrubel, "A dança de Tamara", 1890. Aquarela sobre papel, Galeria Tretyakov, Moscou.

[11] ibidem, 1983, p. 131.

No poema de Lermontov, a possibilidade de redenção para o Demônio é o amor da princesa Tamara. Ele se apaixona ao vê-la numa dança pré-nupcial, e mesmo o encantamento do Demônio na arte de Vrubel é retratado de forma dúbia em "A dança de Tamara" (1890). (Figura 3)

O primeiro plano da obra, sua base inferior, compõe-se inicialmente por confusa massa de formas, os músicos com seus tamborins e os braços dos chogurs. Tal recurso na composição, ao mesmo tempo que cria ambiguidade, pois o espectador tem dificuldade de identificar os elementos da imagem, confere uma vibração que quase lhe permite ouvir a música que embala a princesa, que surge dançando no centro, sobre um piso forrado de tapetes estampados em formas geométricas.

O rosto de Tamara é quase um esboço, mas revela a atitude descrita no poema, um sorriso de inocente juventude, ao mesmo tempo que de receio por estar prestes a partir para o meio de uma família desconhecida. Emolduram as figuras dançantes as descomunais asas do Demônio, uma superfície trabalhada em manchas transparentes, em algumas partes imitando a textura de penas. Se as asas revelam sua força, o torso agora aparece magro, frágil e o olhar é um misto de estranhamento, fascínio e temor.

No poema, o noivo de Tamara é gravemente ferido quando sua caravana é saqueada por bandidos. Tomada de dor por sua morte, a princesa retira-se para um convento nas montanhas. Este lugar sagrado não impede a visita do Demônio apaixonado e Tamara morre em seus braços. Ao tentar resgatar sua alma, o Demônio é escorraçado por um anjo, retornando à sua sina de exílio e dor:

> Vencido, o Demônio
> execrados seus devaneios e seu louco escopo,
> foi deixado uma vez mais à sua inflada
> arrogância, deixado lá isolado
> em todo o mundo – sem amor, sem esperança![12]

Em 1902, Vrubel pintou "O Demônio caído". (Figura 4)

Nesta tela gigantesca, observa-se novamente a ambiguidade visual característica de muitas obras do artista. Os olhos do espectador percorrem a imensa variedade de elementos aparentemente dispersos numa espécie de redemoinho de registros gráficos e manchas de cor. Espalham-se na tela os azuis, especialmente no lado direito da tela; os rosas e os brancos, que modulam as superfícies montanhosas ao fundo. O elemento fortemente decorativo da pintura evidencia-se principalmente por conta das muitas penas de pavão e as asas do Demônio, feitas com verniz metálico.

A figura do Demônio coincide em parte com a diagonal imaginária que corta a pintura do canto inferior esquerdo ao canto superior direito. O corpo aparece estranhamente

[12] LERMONTOV, 1983, p. 142.

distorcido, a caixa torácica inflada, o abdômen magro, as pernas esvaindo-se na paisagem, criando a impressão de queda vertiginosa. Os braços magros estão cruzados sobre a cabeça violentamente projetada no peito, que parece desconjuntada. O efeito faiscante das penas contrasta com a cor opaca, cinzenta do corpo do Demônio. Se o corpo emaciado e cinza parece morto, a expressão do rosto do Demônio é cheia de orgulho e desafio.



Figura 4. Mikhail Vrubel, "O Demônio caído", 1902. Óleo sobre tela, 139 X387 cm, Galeria Tretyakov, Moscou.

A identificação de Vrubel com o Demônio de Lermontov é argumento repetido por vários estudiosos.[13] Há relatos biográficos sobre o temperamento melancólico do artista. Seus tormentos criativos e existenciais conheceram alento temporário com seu casamento com a cantora de ópera Nadezhda Zabela, musa incontestável de muitas de suas obras, como "A Tzarina cisne" (1900). Contudo, no mesmo ano em que produziu "O Demônio caído", Vrubel foi internado em um hospital psiquiátrico em provável quadro de transtorno bipolar agravado por sintomas psicóticos desencadeados pela sífilis.[14] Um ano após sua internação, o pequeno filho do casal morreu, agravando ainda mais seu sofrimento psíquico.

Vrubel e "O retrato" de Gógol

Além da identificação da obra de Vrubel com Lermontov, estudiosos têm associado suas pinturas a outras referências literárias como Dostoiévski[15] e John Milton,[16] ou filosóficas como Nietzsche e Schopenhauer.[17] Neste artigo propõe-se uma associação entre a obra de
Vrubel e o conto de Gogol, "O retrato" (1835).

Muitos objetos considerados obras de arte tiveram, ou têm, função apotropaica. O foco deste artigo, porém, repousa em obras de arte que, em lugar de afastarem o mal,

[13] REEDER, 1976; BIRD, 1987; LERNER; WIZTUM, 2003; GUERMAN, 2005; BOWLT, 2008; CAVANAUGH, 2010.
[14] LERNER; WIZTUM, 2003.
[15] GUERMAN, 2005.
[16] HECKER, 2012.
[17] ibidem.

parecem atraí-lo. É este o argumento de "O retrato". Dividido em duas partes, a primeira relata como o destino de Tchartkov, um jovem artista, é transformado após a aquisição de um retrato de um desconhecido.

Reiteradas vezes ao longo do conto o autor enfatiza o poder do olhar no estranho retrato. Em diversos expedientes, através de diversos personagens, o autor descreve a força dos olhos no homem retratado: "Ele enxerga! Ele enxerga!",[18] grita uma mulher diante da obra; "Ah, mas ele nos olha, simplesmente nos olha!"[19], diz o comissário de polícia. O retrato provoca um efeito incômodo, repulsivo e pavoroso no jovem artista: "Ele vê, ele vê com olhos humanos!"[20] Ao mesmo tempo que Tchartkov busca escapar do olhar do personagem do retrato, é atraído inadvertidamente para ele:

> Afastou-se lentamente do retrato, virou-se, fez um esforço para não olhá-lo mais. No entanto, apesar de seu desejo, seu olho, incapaz de desviar-se, retornava sem descanso àquela direção.[21]

Por meios fantásticos, o retrato garante a Tchartkov a oportunidade de tornar-se um artista conhecido, porém comercial e superficial. O final da primeira parte descreve o funesto fim do artista, já velho, cheio de remorso por sua habilidade desperdiçada e de inveja diante do talento alheio.

A origem e as circunstâncias de realização da estranha obra são explicadas na segunda parte do conto, na qual o filho do autor do retrato relata a sempre trágica sina daqueles que travaram contato com o personagem pintado (um agiota cruel) e, posteriormente, com seu retrato. Este nobre artista, por sua vez, é apresentado com características opostas às de Tchartkov, e considerara tomar o agiota como modelo para representar o diabo. O caráter fantástico do conto é o pretexto para Gogol desenvolver suas ideias estéticas, especialmente a rejeição de uma perspectiva naturalista que não servisse a propósitos artísticos elevados.

De certa forma, Tchartkov foi seduzido pelas recompensas mundanas adquiridas através de inúmeras concessões em detrimento da qualidade artística e movido apenas por motivações materiais, sendo por isto julgado e condenado no conto.

"O retrato" de Gogol é uma ficção que, contudo, aproxima-se às circunstâncias da relação de Vrubel com suas diversas versões do Demônio. Em seus períodos de intenso sofrimento psíquico, Vrubel retrabalhava estas pinturas de forma incessante, inclusive durante sua exposição individual. Tal comportamento foi registrado numa edição da revista *Mir Isskustva* (O Mundo da Arte) de 1903:

[18] GOGOL, 2013, p. 57.
[19] ibidem, p. 73.
[20] ibidem, p. 63.
[21] ibidem, p.65.

> Cada manhã, até o meio-dia, antes da abertura da exposição, o público podia ver Vrubel "acabar" seu quadro...O rosto do Demônio tornou-se durante um tempo mais e mais assustador, mais e mais doloroso; sua pose, seu físico sendo marcados de qualquer coisa de torturante e deslocado, uma coisa estranha e mórbida no mais alto nível, enquanto que o colorido geral tornou-se, ao contrário, mais e mais feérico.[22]

Relatos de amigos e familiares descrevem o artista trabalhando fervorosamente no rosto do Demônio, alterando-o várias vezes ao dia.[23]
Um aspecto que decididamente se destaca nas obras de Vrubel é o olhar nas figuras do Demônio. Nas ilustrações para a edição comemorativa do poema, nos demônios em maiólica, em todas as obras aqui analisadas, é possível observar a grande ênfase dada pelo artista aos olhos/olhar destas figuras (em verdade, igualmente em seus autorretratos e outros retratos como os de sua esposa, de Mamontov, do poeta simbolista Valery Bryusov).
O realce dado aos olhos nas figuras de Vrubel pode remontar à tradição da pintura de ícones,[24] compreendidos como imagens sagradas da realidade divina superior, reflexos visíveis do invisível, "portões para o outro mundo", canais de comunicação com o mundo sobrenatural.[25] Muitos ícones apresentam a propriedade de dar a impressão de que olham o espectador, penetram-no com seu olhar.[26]

Nas obras de Gogol e Vrubel, o retrato olha de forma perturbadora o espectador, o que remete ao pensamento paradoxal de Didi-Huberman. Pode-se, então, compreender tais poderes "diabólicos" da arte através da concepção de imagem-sintoma. Um sintoma "aparece, sobrevém (...) interrompe o curso normal das coisas"[27], causa mal-estar. A imagem-sintoma se aninha nos olhos do espectador, perturba, questiona, desfigura, leva à desrazão.

Considerações finais

Vrubel, Lermontov e Gogol compartilham exemplares narrativas biográficas acerca do caráter obsessivo, algo demoníaco da criação artística. Relacionaram-se de forma compulsiva com suas obras: Lermontov empreendeu revisões obsessivas ao seu poema, talvez abreviadas somente pela morte do poeta num duelo em 1839;[28] a fixação de Gogol na obra "Almas Mortas" é bem conhecida, a primeira parte sendo publicada em 1842, e a produção da segunda parte sendo uma busca angustiada, escrita e posteriormente destruída em duas ocasiões.

---

[22] GUERMAN, 2005, p. 277.
[23] HECKER, 2012.
[24] Historicamente, a aceitação do Cristianismo como a religião do estado acontece após o batismo de Vladimir, príncipe de Kiev, em 988.
[25] TARASOV, 2002.
[26] STEMPF, 2010.
[27] DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44.
[28] KORETSKY, 2008.

Numa estranha mistura entre realidade e ficção, a loucura tomou conta de Vrubel e de Gogol, assim como acometeu Tchartkov no conto. Ambos experimentaram grandes culpas as quais buscaram expiar através de práticas ascéticas. No conto, o autor do retrato do agiota retirou-se para um monastério, buscando expiação para a crença "de que seu pincel havia servido de instrumento ao demônio".[29]

A crise mística de Gogol levou-o à aceitação da morte como salvação. Em fevereiro de 1852 ele queimou o segundo manuscrito de "Almas mortas" e morreu 10 dias depois, em consequência de sua recusa a se alimentar. Alexander Benois, artista do grupo Mundo da Arte que conviveu com Vrubel, relata que este passou seus últimos dias de vida em oração, fazendo confissões, em vigília, em pé. Internado num hospital psiquiátrico, cego, tudo indica que tenha provocado a própria morte de pneumonia, provavelmente contraída após o artista expor-se deliberadamente ao frio. Gogol e Vrubel são demônios caídos da arte russa, os quais a posteridade redimiu, mas cujas obras até hoje perscrutam incessantemente o leitor/espectador.

Referências Bibliográficas

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

BOWLT, John E. *Moscow & St. Petersburg 1900-1920: Art, Life & Culture*. New York: Vendome Press, 2008.

CAVANAUGH Jr., Raymond. Mikhail Vrubel – Fallen Star. *BJPsych*, v. 196, n. 2, p. 121, Feb. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GIBSON, Michael. *Symbolism*. Köln: Taschen, 1995.

GOGOL, Nicolai. *O capote seguido de O retrato*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GRAY, Camila. The *Russian experiment in Art: 1863-1922.* New York: Abrams, 1971.

GUERMAN, Mikhaïl. Mikhaïl A. Vroubel (1856-1910). In: SALÉ, Marie-Pierre; PAPET, Édouard (Ed.). *L'Art Russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. Paris: Musée d'Orsay, 2005. p. 271-280.

HECKER, Elizabeth. Dueling Demons: Mikhail Vrubel's Demon Seated and Demon Downcast. *Art in Russia*, May 2012. Disponível em http://artinrussia.org/dueling-demons-mikhail-vrubels-demon-seated-and-demon-downcast/ Acesso em 21/08/2016.

KORETSKY, Diana. "I'm NO Byron": Lermontov, Love, and the Anxiety of Byronic Influence. *Comparative Humanities Review*, v.2, n.1, 2008. Disponível em

[29] GOGOL, 2013, p. 118.

http://digitalcommons.bucknell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=chr Acesso em 21/08/2016.

LECANU, Anne. Mixail Vrubel' et le programme décoratif de l'Élise Saint-Cyrille à Kiev. *Revue des études slaves*, v. 75, n. 1, p. 87-108, 2004.

LERMONTOV, Mikhail. The Demon. In: PUSHKIN, Alexander; LERMONTOV, Mikhail. *Narrative poems by Alexander Pushkin and by Mikhail Lermontov.* New York: Random House, 1983. p. 107-145.

LERNER, Vladimir; WIZTUM, Eliezer. The Flight and the Downfall of the Demon: Creativity and Illness in Vrubel's Life. *Journal of Medical Biography*, v. 11, p. 170-180, Aug. 2003.

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art.* London: Thames and Hudson, 1991.

REEDER, Roberta. Mikhail Vrubel: A Russian Interpretation of Fin-de-Siècle Art. *The Slavonic and East European Review*, v. 54, n. 3, p. 323-334, 1976.

SARABIANOV, Dmitrii V. Russian and Soviet Painting. In: *Russian and Soviet Painting: An Exhibition form the Museums of the USSR Presented at the Metropolitan Museum of Art, New York and The Fine Arts Museum of San Francisco.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1977. p. 15-24.

STEMPF, Eliot. Gogol's "The Portrait" and Russian Orthodox Iconography. *Vestnik*, 02/11/2010. Disponível em: http://www.sras.org/gogol_portrait_russian_orthodox_iconography Acesso em: 24/08/2016.

TARASOV, Oleg. *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia*. London: Reaktion Books, 2002.

Atravessar o labirinto: *Ondas Paradas de Probabilidade* e a arte como modo de agir no mundo

Ana Mannarino
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A instalação Ondas Paradas de Probabilidade (1969), de Mira Schendel, concebida para a X Bienal de São Paulo, a "Bienal do Boicote", se associa ao momento político e à decisão polêmica da artista em expor, tanto em sua solução plástico-espacial como no texto que a integra. Ambos podem ser relacionados ao símbolo apotropaico do labirinto e aos desdobramentos de seu significado, ligados à iniciação, passagem e transformação – atributos conferidos à arte por Mira Schendel, entendida como ação afirmativa capaz de interferir positivamente no mundo. Esses atributos, porém, assim como o tema do labirinto, apresentam ambiguidades que são reforçadas nas soluções propostas pela artista, que expõe o problema da afirmação e da negação na arte, manifesta na contradição entre dizer e silêncio, visível e invisível, presença e ausência.

Palavras-chave: Mira Schendel; Ondas Paradas de Probabilidade; X Bienal de São Paulo; labirinto; apotropismo.

The installation Still Waves of Probability (1969), by Mira Schendel, created for the 10th Bienal de São Paulo, the "Boycott Bienal", is connected to the political moment and also to the artist's controversial decision of participating in the exhibition, both for its plastic solution and for the text that integrates it. They can be related to the apotropaic symbol of the labyrinth and its meanings, linked to initiation, passage and transformation – all attributes Mira Schendel confers to art, which she understood as an affirmative action able to interfere positively in life. These attributes, though, as the labyrinth theme, present ambiguities that the artist solutions enhance. She exposes the problem of affirmation and denial in art, which manifests itself in the contradiction between saying and silence, visible and invisible, presence and absence.

Keywords:
Mira Schendel; Still Waves of Probability; 10th São Paulo Biennial; labyrinth; apotropaism.

A instalação *Ondas Paradas de Probabilidade*, de Mira Schendel, é uma obra que dialoga com as circunstâncias em que foi concebida. É uma resposta da artista para uma situação específica: a décima Bienal de São Paulo, de 1969, que ficou conhecida como a "Bienal do Boicote". Geraldo Souza Dias, em sua monografia sobre Mira Schendel, "Do espiritual à corporeidade"[1] e Isobel Whitelegg, no texto "O outro mundo é este. A participação de Mira Schendel na décima Bienal de São Paulo"[2] discorrem sobre a decisão de Schendel de expor nessa Bienal, apesar do boicote promovido por artistas brasileiros e internacionais a partir de uma iniciativa de Mário Pedrosa. Eles decidiram não expor em protesto contra a repressão às artes e à cultura e a violação de direitos civis durante a ditadura militar. Tanto Dias como Whitelegg apontam, baseando-se em correspondência da artista[3], a sua decisão em expor como uma opção política, que não se opunha às razões dos artistas que aderiram ao boicote, mas que escolhe agir conferindo à arte o poder de interferir positivamente no mundo. Iremos aqui procurar entender a atitude da artista com relação a esse episódio confrontando-a com a própria obra: a solução plástico-espacial adotada e o texto escolhido pela artista para integrá-la. A partir daí, iremos relacioná-la a outros trabalhos da artista e à sua poética de modo mais amplo. Embora trate-se de uma solução bastante singular dentro do conjunto de sua produção, *Ondas Paradas de Probabilidade* sintetiza o sentido que a artista dá ao papel da arte. Ao emaranhado de fios que constituem os aspectos plásticos e espaciais da obra, faremos um paralelo com o símbolo do labirinto, cujas acepções incluem aquela de símbolo de proteção, e, ao mesmo tempo, de acesso a um destino sagrado situado à sua saída ou ao seu centro[4], e que se relaciona com o texto que integra a instalação. A arte, para Mira Schendel seria, de modo semelhante, um meio efetivo de afastar circunstâncias adversas e de promover a transformação da percepção da realidade, modificando e ampliando a sua apreensão.

O uso de símbolos na obra de Mira Schendel se relaciona às questões centrais que norteiam a experimentação da artista, envolvendo as dualidades entre matéria e espírito, sensível e inteligível, significante e significado, procurando encontrar, na arte, uma síntese capaz de revertê-las. Essa busca a levou a investigar a linguagem – verbal e não-verbal. A exploração de símbolos aparece em seus trabalhos organicamente integrada ao recurso a letras, palavras e desenhos, figurativos ou abstratos. Alguns desses símbolos fazem referência à busca da proximidade com o ser, ou a uma viagem interior, como as *Mandalas* e a oração transcrita nas obras da série *Escritas*. Esses mesmos símbolos têm também caráter apotropaicos, na medida em que buscam afastar da contingência mundana e do mundo sensível e aproximar da essência. A instalação *Ondas Paradas de Probabilidade* se destaca nesse sentido, tanto por sua solução plástico-espacial como pelas circunstâncias históricas de sua criação. Ao decidir participar da mostra, Mira Schendel assumiu a posição de que a arte é uma ação cuja presença se faz necessária em tempos críticos. A opção por não

[1] DIAS, 2009.
[2] WHITELEGG, 2013.
[3] DIAS, op. cit., p.149; WHITELEGG, op. cit., p.48.
[4] Sobre o símbolo do labirinto e seus aspectos apotropaicos, ver GUÉNON, 1993.

expor, por calar-se quando se faz a oportunidade de agir, pareceu à artista uma negação da potencialidade da arte, opção que não podemos deixar de vincular à sua vivência anterior de perseguição e exílio durante a segunda guerra na Europa. Afirma, assim, o poder da arte em afastar o mal, não em um sentido mágico, mas político, embora possamos entendê-lo também de um ponto de vista mais amplo, que inclui as relações mais fundamentais entre homem e mundo. A instalação consiste em um texto disposto na parede e um conjunto de milhares de fios de náilon suspensos do teto. O texto é um trecho bíblico que relata a busca de Elias[5] pela voz divina, passando por uma série de situações que alguns estudiosos da religião descrevem como iniciáticas, em que o profeta enfrenta uma série de provas até ouvir o sussurro de Deus. O conjunto de fios dispostos no ambiente forma um emaranhado, uma espécie de labirinto, mas que é também um véu espesso, transparente, que permite ver através, dando acesso pelo olhar ao espaço de que nos aparta. O simbolismo do labirinto, e também do véu, relaciona-se à ideia de proteção, em um sentido duplo: ele, por um lado, impede a entrada daquele que não deve ter acesso ao lugar que protege; por outro, permite o acesso àqueles que estão qualificados a entrar[6], ligando-se à ideia de viagem e de iniciação que o texto bíblico sugere. A arte, assim, tal como o labirinto, afasta do mundo contingente e ao mesmo tempo permite que se tenha acesso a uma consciência do mundo acima das circunstâncias, promovendo a proximidade com o ser. As ambiguidades, presentes no tema simbólico do labirinto, são reforçadas pelas soluções propostas pela artista, que expõe na obra o problema da afirmação e da negação na arte, manifesta na contradição entre dizer e silêncio, entre visível e invisível, presença e ausência, que encontramos tanto no texto escolhido como na ocupação sutil do espaço.

Os fios de náilon pendem do teto ao chão em uma área de aproximadamente cinco metros quadrados, a uma altura de três metros. Temos então um espaço preenchido por uma matéria tênue, que percebemos graças à incidência da luz que varia conforme nos deslocamos. Hesitamos entre deter nosso olhar sobre os fios ou ultrapassá-los com o olhar. Um emaranhado se apresenta diante de nós, definindo um espaço diáfano, quase imaterial e que se desenvolve em profundidade. Em montagens recentes, podemos apenas contornar o conjunto. Mas sobre a interação do público com a obra, na ocasião da montagem original, Mira Schendel escreveu: "e também não me importo se o destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada perceber. De modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (...) isso não teria a menor importância."[7] Essa declaração faz-nos pensar que, para a autora, o público poderia tocar o conjunto, ou até mesmo penetrá-lo[8].

[5] I Reis, 19. 11-12
[6] GUÉNON, 1993.
[7] DIAS, 2009, p.149.
[8] Não é o objetivo, aqui, fazer uma crítica às opções feitas, nas montagens recentes da obra, por impedir que o público a toque ou a atravesse a com o corpo. Apenas ressalto que atravessar a obra é um ponto importante para a artista, e que ela previu eventualmente a possibilidade de que fosse percorrida não apenas pelo olhar, mas também pelo corpo.



Ondas Paradas de Probabilidade. Remontagem da obra na mostra 30 x Bienal, 2013 | Imagem: Leo Eloy e Pedro Ivo Trasferetti

O texto que integra a obra tem os seguintes dizeres:

> E ele falou, saia e suba nesta montanha perante a face do Senhor. Eis que o Senhor passou. E um grande e forte vento que quebrava as montanhas e rasgava as rochas precedia o Senhor. Mas o Senhor não estava no vento. Mas do vento veio um terremoto. Mas o Senhor não estava no terremoto. E depois do terremoto veio um fogo. Mas o Senhor não estava no fogo. E depois do fogo veio a voz de um suave sussurrar.[9]

O texto é disposto em uma placa de acrílico suspensa, pendente também do teto, como os fios de náilon, porém junto à parede e apartada do conjunto. A solução plástico-espacial e o texto são assim dois momentos alternados da obra: visão e experiência do espaço, por um lado, e leitura, por outro. Não se trata, tal como em outras obras da artista, de explorar a visualidade da escrita; a linearidade do texto é mantida e a dimensão gráfica da palavra restringe-se à disposição tradicional, de tipos em letraset.

[9] I Reis, 19. 11-12. Transcrevemos aqui a passagem bíblica tal como aparece na obra da artista. Outras versões do mesmo trecho usam termos diferentes: "E depois do fogo o murmúrio de uma brisa suave". (Edições Paulinas). A opção da artista por essa versão enfatiza a ideia da voz divina direta, dispensando a metáfora de um fenômeno natural.

As investigações plásticas de Mira Schendel que envolvem a palavra escrita promovem, de modo recorrente, a desconstrução do signo verbal. Apontam para uma insatisfação com a linguagem, para uma insatisfação com relação ao pensamento logocêntrico e com relação ao fonocentrismo, procurando resgatar, pela escrita, pelo signo gráfico, uma maior proximidade com o significado, o ser e a presença. Em muitas de suas obras, a dimensão visual da palavra é explorada até o limite, até desconstruir toda a sintaxe, até não permitir mais nenhuma correspondência fônica, como, por exemplo, em alguns objetos gráficos e obras da série discos.

Interessa-nos aqui discorrer mais detidamente sobre algumas monotipias da série *Escritas* que foram elaboradas a partir da obra musical "Canto dos adolescentes", de Stockhausen[10], por algumas proximidades que podem ser estabelecidas com relação à instalação *Ondas Paradas de Probabilidade*. Nessas monotipias, que também partem de um texto bíblico, uma oração, "Cântico dos três jovens", referência também para a obra musical, a materialidade das palavras é explorada de um modo bastante singular. A desconstrução da linearidade é favorecida pela própria estrutura cíclica da oração, que evoca elementos da natureza seguidos da expressão "bendizei o senhor" ao final de cada verso (sol e lua, bendizei o senhor; estrelas do céu, bendizei o senhor; fogo e calor, bendizei o senhor, etc.[11]). Nesta obra de Schendel, as frases graficamente dispostas não têm início nem fim, várias línguas são empregadas, e a escrita manual da artista confere às palavras diferentes formatos, tamanhos e espessuras. A variação fônica das diversas línguas se alia à variação gráfica.

Embora a série *Escritas* e *Ondas Paradas de Probabilidade* difiram em termos de solução plástica, inclusive no modo como o texto é disposto e apresentado, os dois textos escolhidos se aproximam. Ambos são exemplos em que o texto tende às qualidades sintéticas do símbolo. São trechos que têm a força da imagem e que buscam uma aproximação com a experiência física, imediata. São duas passagens bíblicas que procuram na natureza, no mundo sensível, exterior, a resposta para o divino. Remetem à coincidência entre interior e exterior, entre sensível e inteligível, cara à investigação poética de Mira Schendel. "Cântico dos três jovens" é um trecho do terceiro livro de Daniel, no Antigo Testamento, em que os jovens, por se recusarem a adorar um ídolo e a se ajoelhar diante dele, são obrigados a enfrentar o calor da fornalha. É quando proferem a oração, que associada à fé teve o poder de afastar o mal e de protegê-los da morte, saindo intactos do fogo. O caráter apotropaico da oração que protege associa-se ao rito iniciático que o trecho sugere – a passagem pelo fogo, o triunfo sobre as provas, sobre as circunstâncias materiais, graças à fé.

Também o trecho exposto em *Ondas Paradas de Probabilidade* relaciona-se à sequência de provas que antecede o encontro com o divino, que o precedem e preparam para ele. O momento narrado diz respeito à passagem em que o profeta Elias, após vagar no deserto por quarenta dias, adentra uma caverna, e então passa

[10] *Gesang der Jünglinge*, música eletrônica com duração de 13'43'', composta em 1955.
[11] Edições Paulinas, Dan 3, 52-89.

pelas provas que antecipam o encontro com a voz divina. Também Elias procura Deus nas forças da natureza, como na oração dos três jovens.

A caverna, onde Elias é submetido às provas do vento, do terremoto e do fogo antes de ouvir a voz de Deus, é um símbolo que, seja tradicionalmente, seja nos termos da psicologia moderna, aproxima-se daquele do labirinto. Tradicionalmente, o símbolo da caverna e do labirinto são relacionados aos rituais fúnebres ou iniciáticos que provavelmente aconteciam no interior das cavernas em que há vestígios de civilizações pré-históricas[12]. Antes de se chegar aos espaços onde aconteceriam os ritos, é necessário percorrer um caminho tortuoso e labiríntico que o antecede. Esses espaços simbolizam portanto a passagem das trevas à luz, uma viagem subterrânea que pode corresponder à passagem da morte à vida além túmulo, no caso dos ritos fúnebres, ou do profano ao sagrado, do mundano ao espiritual, no caso dos rituais de iniciação. A ideia de passagem e de transformação do eu se estende também à ideia de viagem interior, em que o indivíduo supera desafios exteriores e os conflitos da mente, até atingir o centro, a sua própria essência[13]. Exatamente como sugere a imagem de Elias procurando a voz de Deus na sequência das provas e encontrando-a como um sussurro ao final. Como a busca incessante da essência na materialidade sensível, que perpassa toda a obra de Mira Schendel.

O labirinto e a caverna são também, desse modo, o que protege o acesso a esse lugar sagrado, seja ele o espaço ritualístico, seja ele o centro do ser. Uma espécie de filtro que impede ou permite o acesso, afastando os não qualificados, que sucumbem às provas e não encontram o caminho. Protegendo o centro do ser das circunstâncias exteriores e hostis. Papel que, aqui, Mira Schendel, na sua opção controversa com relação ao boicote, atribui à arte.

Como símbolo de proteção, o desenho de meandros e labirintos foi utilizado nas portas de casas e em catedrais europeias a partir do século XIV[14], como em Amiens, Chartres e Reims[15], na França, e é referido por Virgílio no sexto livro da Eneida, como símbolo protetor que se encontrava à porta da caverna da Sibila de Cumas[16], aquela que guiou Enéias pela viagem ao reino de Hades, novamente relacionando o símbolo a uma ideia de viagem às profundezas. Também no caso das catedrais, o símbolo está ligado a uma viagem espiritual. Percorrê-lo com os próprios passos, caminhando sobre seu desenho traçado no piso da nave da igreja, ou mesmo apenas mentalmente, com o olhar, é um substituto, para o peregrino que visita a catedral, da

[12] GUÉNON, 1993.
[13] CHEVALIER, 1998.
[14] GUÉNON, op. cit.
[15] Embora o desenho do labirinto que havia no piso da nave da catedral de Reims tenha sido destruído em 1779, ele está documentado em desenhos e descrições anteriores à destruição. (http://www.cathedrale-reims.culture.fr/projet-labyrinthe.html).
[16] "Sobre os batentes da porta, a morte de Androgeu; depois os Cecrópidas [...] A terra de Gnosso, sobranceira ao mar, mostra-se do outro lado; aqui está representado o cruel amor do touro[...] o Minotauro, monumento de uma paixão abominável; aqui se vê o famoso e dificultoso edifício e seus inextricáveis labirintos ; mas, na sua piedade pelo grande amor da rainha, Dédalo em pessoa desfaz os enganos e sinuosidades do palácio, dirigindo por um fio os passos cegos." (VIRGILIO, 2003, p.147-148).

viagem à terra santa, o destino dos escolhidos, o percurso rumo à espiritualidade[17]. O caminho labiríntico representa as múltiplas manifestações materiais da essência, os percalços e etapas necessárias para se chegar à meta, representando a um só tempo as adversidades mas também a segurança de que ao atravessar o caminho, o mal e a ignorância ficam para trás.

Voltemo-nos para o conjunto de milhares de fios de náilon que integram a obra, junto com o texto bíblico ressaltado. Os fios de náilon pendentes do teto, individualmente, são quase invisíveis, são transparentes, de espessura mínima. Agrupados em um numeroso conjunto, com o movimento de quem vê a obra, a luz que incide sobre eles provoca um efeito cinético que as fotografias do trabalho não conseguem reproduzir. Por serem tão finos, basta um movimento mínimo de cabeça por parte do espectador para que o reflexo da luz deslize sobre eles, e que todo o conjunto se mova. Embora a distância entre cada um dos fios seja regular, graças ao efeito de paralaxe, tem-se a impressão de um movimento irregular, em que os fios mais próximos se movem a uma velocidade maior que a dos mais distantes. Ao circundar o conjunto, pela sua extensão, seus limites não são visíveis e tem-se a sensação de imersão. O olhar pode atravessar o espaço, passeando por entre os fios, percorrendo mentalmente ora um caminho, ora outro. O emaranhado separa um espaço além que é possível percorrer com os olhos, sem sair do lugar. A artista constrói assim um labirinto transparente, que permite ver através, dando acesso pelo olhar ao espaço de que nos aparta. Ele deve ser transposto para que se alcance o outro lado. Mas, graças à translucidez do conjunto, o outro lado já está aqui, e atravessá-lo não se faz necessário. Como na passagem do profeta Elias, a voz de Deus já está dentro. Com o corpo e com os sentidos, o labirinto de fios promove a experiência aludida pelo texto; transpor, sem sair do lugar, a barreira que separa uma ponta da outra, o humano do divino.

Na obra de Mira Schendel, a experiência sensível tem papel determinante e ela pretende ser completa, fazendo coincidir dimensão espiritual e material como sugerido nos trechos bíblicos escolhidos pela artista que já mencionamos aqui. Não há, portanto, oposição ente palavras e formas – não apenas porque as formas podem ser significantes, mas porque, em um sentido inverso, as palavras são formas visualmente dispostas, recusando a prevalência da voz sobre a escrita. A combinação singular entre palavras e sensibilidade espacial e visual em *Ondas Paradas de Probabilidade* é uma estratégia assumida pela artista que é determinante para uma das questões centrais da obra – a sua relação com o silêncio e o vazio ativo que é também uma das questões recorrentes em muitos de seus trabalhos.

Os fios de náilon que pendem do teto quase não têm substância, massa ou volume, mas definem um espaço cuja potência é inegável. A experiência de estar diante dele, que dá a sensação de estarmos diante de meandros de luz, nos reflexos que se formam sobre os fios transparentes, é apartada da leitura do texto. Nesse momento, que pode anteceder ou suceder a leitura, estamos diante do silêncio, que dura no

[17] BRION,1952 apud CHEVALIER, 1998.

espaço, nos movimentos mínimos da luz, e quase podemos *ver* o sussurro divino aludido no texto. Nesse trabalho, o texto, ao contrário de outros, não é fragmentado, não sofre, durante a leitura, a interferência dos vazios que se interpõem como silêncios e quebras em outros trabalhos. Aqui o texto é um discurso linear. Ele aponta, contudo, para o silêncio e os sussurros no espaço adjacente. A voz de Deus, de suave sussurrar, não se encontra nos estrondos da natureza, tampouco nada diz, apenas acontece. O vazio pode ser visto. Não é sinônimo de ausência, é o "ativamente vazio" a que se refere Guy Brett[18] ao tratar das monotipias da artista. É, nas palavras de Mira Schendel, "a visibilidade do invisível"[19]. Nesse jogo, entre texto e disposição dos fios no espaço, *Ondas Paradas de Probabilidade* trata de questões que perpassam a obra da artista como um todo: o problema da impossibilidade da linguagem verbal de se aproximar do ser e do significado; o vazio como campo ativo, cuja potência procura dar conta do significado ausente; a relação entre corpo, matéria e a busca pela proximidade com o ser e a presença. Na instalação, a artista assinala uma posição política no momento circunstancial em que ela foi concebida e realizada, ao propor a força e a presença quase incômoda do silêncio. Sua obra nada diz que se refira diretamente às circunstâncias, mas está ali, acontece. Ela reitera a potência da arte, de dizer em silêncio, de afetar intensamente, e de enfrentar as circunstâncias desfavoráveis com um gesto assertivo que reafirma nossa possibilidade de agir.

A decisão de Mira de expor é justificada pela artista em uma carta ao filósofo Jean Gebser, à qual se refere Souza Dias, em que ela explica que "perspectivamente, estou de acordo com eles [os artistas do boicote]. Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite"[20]. Perspectivamente e aperspectivamente são termos usados por Gebser para tratar de modos distintos do pensamento. "Perspectivo" corresponderia à modalidade de pensamento racional e portanto, limitado, induzindo à setorização e especialização do conhecimento. "Aperspectivo" seria um estágio do pensamento além do perspectivo, um estágio integral, capaz de ultrapassar os limites do tempo e do espaço em direção a uma compreensão mais completa dos acontecimentos[21]. Afastar o mal aqui não é apenas uma afirmação frente ao momento político, mas também frente a um modo de pensar perspectivo, que envolve decisões coletivas impostas, visões estreitamente limitadas. A arte, na obra de Mira Schendel, atua como um campo de liberdade e experimentação que seria capaz de promover esse despertar da consciência integral ou aperspectiva.

O título da obra é uma apropriação poética do termo "onda de probabilidade" que, na mecânica quântica[22], designa um gráfico que descreve a probabilidade de se encontrar uma partícula em determinada posição. No nível quântico, a realidade não permite certezas ou determinações, apenas possibilidades mais ou menos prováveis.

---

[18] BRETT, 1996, p.49-55.
[19] SCHENDEL, Diário inédito da artista. In: DIAS, 2009, p.147.
[20] Idem. Carta a Jean Gebser. São Paulo, 26 de junho de 1969. In: Ibidem, p.149.
[21] DIAS, op.cit., p. 144.
[22] Mira Schendel faz referência à mecânica quântica em sua correspondência a Jean Gebser: "Aperspectivamente tem 'valor quântico' também no 'primeiro plano'. A transparência." SCHENDEL, id. In: DIAS, 2009, p.149.

Segundo o físico Max Born, um dos cientistas que contribuiu de modo fundamental na elaboração das teorias que são a base da física quântica, essas conclusões da ciência têm uma consequência filosófica decisiva: impede as certezas absolutas, a crença em uma única verdade, que, segundo ele, estariam na base de todos os males do mundo[23]. As ondas paradas de Schendel suspendem a alternância e o movimento que a probabilidade pode sugerir e atualiza todas as possibilidades de uma só vez. Todos os possíveis caminhos do labirinto translúcido se mostram simultaneamente, como possibilidades que abarcamos além da contingência limitada do espaço e do tempo, de modo aperspectivo.

Vilém Flusser[24], em sua autobiografia *Bodenlos*[25], no texto que escreveu sobre Mira Schendel, trata da transparência na obra artista de um modo que podemos relacionar a esse entendimento "aperspectivo" a que ela se refere, no sentido em que ele reitera a capacidade de sua obra de reverter um tipo de pensamento setorizado e crescentemente alienante, que, segundo a visão do autor, retira do mundo sua concretude. No mundo a cada vez mais transparente, em que o olhar do homem penetra a cada vez mais na superfície das coisas, nenhuma substância opaca, concreta, faz o olhar se deter e perde-se a cada vez mais a substância, sempre adiada, graças ao olhar da ciência que tudo codifica. Embora ele não trate especificamente de *Ondas Paradas de Probabilidade*, podemos estender sua análise à experiência promovida por essa obra. A transparência, na obra de Schendel teria, para ele, o poder inverso de "adensar as coisas", ela exige do olhar o esforço para que "as tornemos opacas", "devemos implicar-nos nelas"[26]. Diante da multiplicação e constante adiamento dos significados, como nos meandros de um labirinto, é preciso encontrar a saída. É preciso implicarmo-nos nas coisas, na experiência do mundo, e atravessar o caminho que leva ao centro. Nas palavras de Schendel, "esta é uma ponte. Temos que atravessá-la"[27]. Para posicionar-se frente ao momento político de então, e frente ao boicote e à opção dos artistas por calar-se, Schendel elaborou um trabalho que nada diz, não faz nenhuma alusão ao momento, mas que dá corpo ao silêncio, torna-o visível, uma presença positiva, afirmando a possibilidade de transpor as circunstâncias.

---

[23] Considerações presentes na palestra de Max Born "Statistical interpretation of quantum mechanics", ministrada em ocasião do recebimento do prêmio Nobel pelo cientista, em 1954. BORN, M.,1954 apud BORN,G.V.R., 2002, p.261.
[24] Segundo Dias, a partir de 1965, Mira ocupou-se intensivamente do estudo da obra de Jean Gebser, e teve em Vilém Flusser um de seus principais interlocutores na discussão do assunto. (DIAS, op. cit., p.141).
[25] FLUSSER, 2007.
[26] FLUSSER, 2007, p.251.
[27] Nesse trecho de seu diário, Mira Schendel faz referência ao trabalho exposto na X Bienal e a relação entre ele, sua transparência e "o atravessar" de Gebser. SCHENDEL, Diário inédito. In: DIAS, 2009, p.147.

Referências Bibliográficas

BRETT, Guy. Ativamente vazio. In: SALZSTEIN, Sônia. *No vazio do mundo*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1996.

BORN, G.V.R. "The Wide-Ranging Family History of Max Born". *Notes and Records of the Royal Society of London*. Vol. 56, n. 2, pp 219–262.

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DIAS (Filho), Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

EDIÇÕES PAULINAS, *A Bíblia de Jerusalém.* São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*. São Paulo: Annablume, 2007.

GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo: Pensamento, 1993.

VIRGILIO. *Eneida.* São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WHITELEGG, Isobel. O outro mundo é este. A participação de Mira Schendel na X Bienal de São Paulo. In: BARSON, Tanya e PALHARES, Taisa (org.). *Mira Schendel* (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

Os Púlpitos Pisanos e as Figurações Franciscanas do Sagrado

Paula Ferreira Vermeersch
Universidade Estadual Paulista

A oficina de Nicola (c.1220-1278) e Giovanni Pisano (1250-1315) tornou-se célebre pelos seus Púlpitos, a partir da década de 1260. A guibelina Pisa apoiava intensamente os projetos da Ordem Franciscana, e a relação entre os púlpitos pisanos e as prédicas dos seguidores do Poverello são o objeto de análise.

Palavras-chave: Púlpitos, Duecento Pisano, Ordem Franciscana

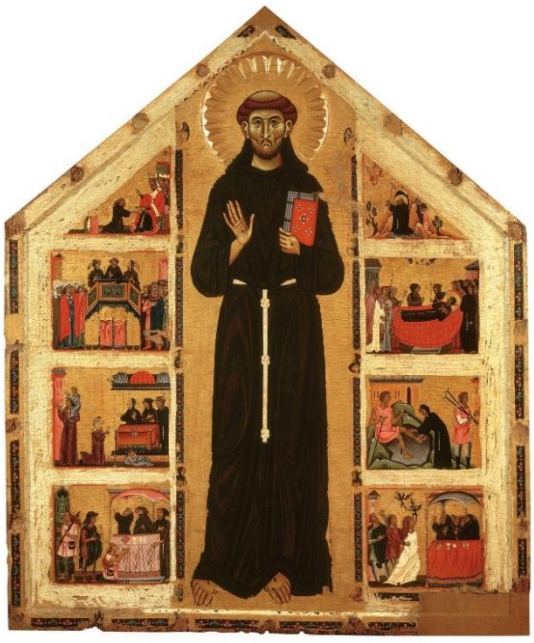
The workshop of Nicola (c.1220-1278) and Giovanni Pisano (1250-1315) became famous for his pulpits from the 1260s onwards. The Pisa Ghibelline strongly supported the projects of the Franciscan Order, and the relationship between the Pulpits and the preaching of the followers of the Poverello are the object of analysis.

Key words: Pisan Pulpits, Medieval Pisa, Order of Friars Minor

A pregação dos Evangelhos nas cidades para os leigos foi uma das preocupações de Giovanni di Pietro di Bernardone, mais conhecido como Francisco de Assis (1182-1226). Vivendo na mendicância, Francisco e seus companheiros peregrinaram pelas comunas da Península Itálica e tornaram-se famosos por suas prédicas.

Na chamada Regra não-Bulada, o primeiro dos muitos textos normativos da Ordem fundada por Francisco, de 1221, consta um capítulo apenas para as instruções aos pregadores[1]. A contenção mais extremada de caráter e a humildade fazem parte do ideal de Francisco aos irmãos que se dedicam à evangelização- o capítulo XVII recomenda extrema prudência no lidar com a "vanglória das palavras". Um dos seguidores de Francisco, o português Antônio (c.1195-1231) será um orador notável- a ponto de ter como relíquia incorruptível sua língua, que até hoje é venerada na Basílica construída em sua homenagem, em Pádua.

O caso da língua de Antônio levou Giovanni di Fidanza, conhecido como Bonaventura da Bagnoregio (c.1221-1274), sétimo ministro-geral da Ordem entre 1257 e 1274, considerado o grande responsável pela expansão das propostas de Francisco, e presente na exumação dos restos de Antônio e na descoberta de sua relíquia, a considerar que este possuía direta proteção divina em suas atividades declamatórias[2]. Pode-se depreender, da extrema popularidade do culto de Santo Antônio de Pádua em toda a cristandade católica, a importância fundamental do trabalho de pregação nas práticas espirituais franciscanas.





Cenas da Vida de São Francisco. Museo Civico de Pistoia. (Figs. 1 e 2)

[1] Regra Não-Bulada da Ordem dos Frades Menores, in **Escritos de São Francisco de Assis**. Disponível em http://www.franciscanos.org.br/

[2] Digno de nota é que a relíquia de Bonaventura, guardada na Igreja de São Nicolau de sua natal Bagnoregio, seja o braço e a mão, seus principais instrumentos de trabalho- Bonaventura escreveu, dentre copiosas obras, as biografias de Francisco de Assis

Numa das primeiras representações iconográficas do Poverello (Francisco ficou conhecido pela alcunha de "Pobrezinho"), atribuída a três mestres, do Museo Civico de Pistóia (fig.1), observa-se Francisco e companheiros num púlpito adornado por águias (fig.2). Tais ornamentos são encontrados em púlpitos em mármore, confeccionados anteriormente aos franciscanos- é o caso do Púlpito de Guglielmo, feito entre 1159 e 1162 para a Catedral de Santa Maria de Pisa (fig.3) e hoje na Catedral de Cagliari, na Sardenha.



Púlpito de Guglielmo. Catedral de Cagliari (Fig.3.). Fotografia: WikiCommons.

A águia é atributo de São João Evangelista- mas também símbolo imperial. Pisa notabilizou-se no apoio às tentativas da dinastia dos Hohenstaufen, sediados na Sicília e na Apúlia, de restaurar o projeto imperial de Carlos Magno na Itália[3]. Essas tentativas de estabelecimento de um Império no sul da Península, fizeram surgir canteiros de obras e novas possibilidades para os artífices-aparecem, nas igrejas, os púlpitos (*amboni)*, estrutura que cruza o poder munícipe, o Estado imperial, e a nova liturgia.

Pisa foi uma das primeiras a aceitar e apoiar as causas franciscanas. Foi decisiva, nesse sentido, a ação do arcebispo Federico Visconti di Ricoveranza (c.1200-1277), que, tendo conhecido pessoalmente São Francisco em Bolonha, em 1222, tomou para si a defesa da Ordem. Federico Visconti acolheu Bonaventura di Bagnoregio em várias

[3] KANTOROWICZ, Ernst. *L'empereur Frédéric II.* Paris: Gallimard, 1987

ocasiões. Em 1257, quando se tornou ministro-geral da Ordem, Bonaventura proferiu uma pregação, depois muito comentada, na cidade.

Bonaventura distanciou-se de seu predecessor, Giovanni di Parma, um dos primeiros líderes do chamado movimento dos espirituais franciscanos- os teólogos e religiosos que insistiam na importância da prática da pobreza e a vida na mendicância, entre outros aspectos. A organização da Ordem aos moldes das outras- e a riqueza e poder político que isso geraria- causava discordâncias mesmo entre os companheiros mais diretos de Francisco. O próprio santo, ao fim da vida, se afastara do cargo de Prior da Ordem, preferindo viver sua agonia (a saúde do Poverello era muito frágil) como eremita na sua Úmbria natal. Bonaventura chegará a encarcerar Giovanni di Parma, e perseguirá seus opositores, reforçando os projetos de expansão da Ordem.

Em 1263, em Pisa, sob o generalato de Bonaventura, ocorreu o Capítulo Geral da Ordem. Neste Capítulo, do qual restaram as liturgias[4], a Imaculada Conceição de Maria foi aceita como festa franciscana (séculos antes de se tornar definitivamente dogma católico, em 1854), e a *Legenda Maggiore* de Bonaventura é aprovada- sendo que se tornará a biografia oficial de Francisco de Assis e base para a divulgação de seu culto.

Mas, entre a pregação de Bonaventura e o Capítulo Geral, o arcebispo Federico encomenda ao artista pugliese radicado em Pisa, chamado Nicola (c.1220-1278), um púlpito para o Batistério, ainda em construção. Este Púlpito elevará Nicola ao reconhecimento público e será importante objeto nos rituais que se seguirão. Citado nos documentos como Nicolò Pietri de Apulia, morto provavelmente em 1284, especula-se que Nicola educou-se nas oficinas criadas por Frederico II Hohenstaufen (1194-1250) no sul da Itália e que chegou na Toscana por volta de 1245. Na cronologia que se costuma estabelecer para o artista, portanto, o Púlpito do Batistério de Pisa seria sua primeira obra a encontrar ressonância, e o modelo para as seguintes.

O Púlpito do Batistério de Pisa é tido como um dos conjuntos mais notáveis da história da escultura italiana renascentista (fig.4). Possui 4,65 metros de altura, e uma base hexagonal. Baixos-relevos representam as cenas da Natividade, Adoração dos Magos, Apresentação ao Templo, Crucificação e uma criação para o Juízo Final. Profetas e Evangelistas, Quatro virtudes cardeais, São João Batista e o Arcanjo Miguel compõem também arranjos no conjunto, chamado, em italiano, de ambone (púlpito elevado, que se usa com uma escada; no caso, de madeira, que se perdeu ao longo dos tempos).

[4] KUMKA, Emil. Il capitolo generale di Pisa. Decretti e significato. Miscellanea Francescana, n. III-IV/2015, luglio-dicembre 2015, volume 115, numero 3-4)



Púlpito de Nicola Pisano, Batistério de Pisa (Fig.4). Foto: Banco Comparativo de Imagens Warburg.

O comitente do Púlpito do Batistério de Pisa foi o Arcebispo Federico Visconti. Dele temos seus muitos sermões e prédicas, destinados a muitos públicos[5]- o Arcebispo de fato teve uma atuação relevante na defesa da causa franciscana. Muitos de seus discursos são dedicados a Francisco e Antônio. As peças do calendário litúrgico- ligadas todas à vida de Cristo e a trechos específicos dos Evangelhos- estão ligados a meses do ano, estações e à contagem do tempo.

Os Púlpitos de Nicola, portanto, trazem a materialidade das palavras de Federico Visconti e Bonaventura. É importante observar, também, que o calendário da cidade de Pisa era o litúrgico- através dos tempos regulados pelas leituras nas missas, os cidadãos de Pisa organizavam os seus dias. É de se pensar que a estrutura hexagonal criada por Nicola pudesse ser utilizada de formas diversas, a partir da necessidade do pregador- e dependendo do discurso, as belas cenas modeladas pelo artista, apontadas, trariam aos espectadores justamente algo que Francisco buscou em suas prédicas- a materialidade radical do Evangelho. O luxo e esplendor das formas

[5] Le Masne de Chermont, Isabelle, BERIOU, Nicole (ed.). *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti archevêque de Pise, 1253-1277*. Rome: École Française de Rome, 2001

clássicas, renascidas na mão de Nicola, também estava a par do projeto imperial da Pisa guibelina, e da expansão da Ordem proposta por Bonaventura.

A literalidade da reflexão na Encarnação talvez seja, em Nicola, a grande chave explicativa para sua ênfase nos dos personagens. A busca do humano na mensagem divina se faz presente no mármore- tão ao gosto franciscano, que priorizava o corpo nas práticas religiosas, como vimos no culto à língua de Antônio e depois ao braço de Bonaventura. Pesquisas posteriores podem ligar tais prédicas à defesa do milagre da estigmatização de ao Francisco- mas ao certo o cotejo dos discursos de Bonaventura e o Arcebispo Federico podem esclarecer ainda mais as origens da escultura renascentista italiana, em Nicola.

Referências Bibliográficas

Fontes Primárias

Le Masne de Chermont, Isabelle, BERIOU, Nicole (ed.). *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti archevêque de Pise, 1253-1277*. Rome: École Française de Rome, 2001

Regra Não-Bulada da Ordem dos Frades Menores, in *Escritos de São Francisco de Assis.* Disponível em http://www.franciscanos.org.br/

Regra Bulada e Regra não Bulada, in *Fontes Franciscanas e Claretianas*. DAL MORO, Sérgio (apresentação), TEIXEIRA, Celso Márcio (tradução). Petrópolis: Vozes, 2014

SARRANT, Arnault de. *Chronicle of the Twenty-Four Generals of the Order of Friars Minor.* Translated by Noel Mupscat OFM. Malta: TAU Franciscan Communications, 2010

Fontes Secundárias e Estudos

ANGIOLA, Eloise M. Nicola Pisano, Federigo Visconti and the Classical Style in Pisa, in The Art Bulletin, vol. 59, n.1 (mar. 1977), pp. 1-27bv

ARGAN, Giulio Carlo. A escola pisana, in *História da Arte Italiana 1. Da Antiguidade a Duccio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2033

AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática,

BARASCH, Moses. A Silenus Surviving in Nicola Pisano, in The Art Bulletin, Vol.58, N.1 (Mar., 1976), pp.13-18

HASKINS, Charles Homer. *The Renaissance of Twelfth Century*. Cambridge, Massachussetts, Londres: Harvard University Press

KANTOROWICZ, Ernst. *L'empereur Frédéric II.* Paris: Gallimard, 1987

KATZENELLENBOGEN, Adolf. *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*. Toronto: Toronto University Press, 1989

KOSEGARTEN, Antje. Die Skulpturen der Pisani am Bapstiterium von Pisa. Zum Werk von Nicola und Giovanni Pisano, in Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 10 (1968), pp.14-100

KUMKA, Emil. Il capitolo generale di Pisa. Decretti e significato. *Miscellanea Francescana,* n. III-IV/2015, luglio-dicembre 2015, volume 115, numero 3-4)

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2011

MERLO, Grado Giovanni. *Au nom de saint François. Histoire des Frères mineurs et du franciscanisme jusqu'au début du XVIe siècle*. Paris: Éditions du Cerf, Éditions Franciscaines, 2006

MOORMAN, John. Saint Bonaventura**,** *in A History of the Franciscan Order from its origins to the year 1517*. Oxford: Clarendon Press, 1998

ROBINSON, J.C. *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art.* Londres: Chapman and Hall, 1862

SANPAOLESI, Piero. Ispirazioni da un modello di scultura classica nel XII e XIII secolo, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituten in Florenz, 7. Bd., H.3/4 (jul.1956), pp.280-282

SMITH, Christine. East or West in 11 th-Century Pisan Culture: The Dome of the Cathedral and Its Western Counterparts, in Journal of the Society of Architectural Historians, Vol.43, N.3 (Oct.,1984), pp.195-208

SUPINO, Igino Benvenuto. *Arte Pisana.* Firenze: Fratelli Alinari Editori, 1904

O poder dos amuletos antigos: afastando a melancolia

Andreia de Freitas Rodrigues
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A presente comunicação analisará a concepção iconográfica de alguns talismãs dedicados à prevenção do estado melancólico, atentando para a relação entre o artefato e seu uso, quando fica evidente a importância do ritual como elemento base de empatia e persuasão, enfatizando a circulação e seus significados no âmbito da cultura artística dos séculos XV e XVI, percebendo as afinidades e relações entre o amuleto e a crença em ritos mágicos.

Palavras-chaves: amuleto; magia astral; crença.

This communication will examine the iconographic design of some talismans dedicated to the prevention of melancholy state, noting the relationship between the artifact and its use when it is evident the importance of ritual as the base element of empathy and persuasion, emphasizing the movement and their meanings in under the artistic culture of the fifteenth and sixteenth centuries, realizing the similarities and relationships between the amulet and belief in magical rites.

Keywords: amulet; astral magic; belief.

Esta comunicação parte da retomada e revisão de alguns apontamentos feitos ainda para a pesquisa do mestrado, realizado entre 2007 e 2009, que resultou na dissertação *De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer, considerações sobre a inspiração filosófica de Melencolia I*. Na época, embora tenha despertado grande interesse pelos amuletos e talismãs, estes registros de pesquisa foram usados parcialmente, uma vez que o foco do estudo enveredou por outros caminhos. Agora, percebo uma boa oportunidade de recuperar e compartilhar o assunto, ainda que de maneira breve, porém não menos interessante.

Marsilio Ficino (1433 – 1499), foi uma das figuras centrais da filosofia renascentista, participou do círculo humanista florentino, sendo um dos fundadores da academia platônica e tradutor de inúmeros manuscritos e obras de filósofos antigos, como os Diálogos de Platão, Plotino, entre outros, tornando acessíveis fontes até então pouco conhecidas ou mesmo desconhecidas. Dedicou grande parte de seus estudos aos assuntos ligados à magia e astrologia, traduzindo a obra de Hermes Trimegisto, por volta de 1463 e foi autor de textos originais como comentários aos diálogos de Platão, livros sobre a religião cristã, a magia, o amor, epístolas e sua principal obra, o *De Vita Triplici*, ou os três livros da vida. Publicado em 1489, é uma síntese, em três volumes, das diferentes vocações de Ficino. Como médico dispõe e oferece conselhos e receitas para uma vida sã (livro I) e longa (livro II). Como estudioso da magia antiga e astrologia, também ensina como obter as influências benéficas dos astros (livro III), mediante o emprego de técnicas diversas como terapias baseadas em aromas, música ou cores, dietas e talismãs. Esta proposta médica, terapêutica e astral, estava apoiada em concepções filosóficas que integravam as estruturas cosmológicas do universo e do próprio homem, em um arranjo entre o macro e o microcosmo. O projeto ficiniano para a construção de um saber que unisse diferentes conhecimentos instituiu uma medicina mágico-astrológica dita autêntica, herdeira de ciências antigas e medievais, gregas e babilônicas, latinas e islâmicas e que, moralizadas pela doutrina cristã, tornou simultaneamente sacerdócio e técnica, medicina de corpos e de almas.

As correspondências estabelecidas por Ficino entre o macro e o microcosmo permitiram a compreensão do mundo como um sistema integrado com o homem, onde energias poderiam ser trocadas ou modificadas. Para o médico florentino, as características especiais e multiformes de cada indivíduo determinavam a prática adotada em seus tratamentos e reconhecia na magia astral dos amuletos, que evocavam a influência dos corpos celestes, os poderes cósmicos capazes de restituir ao indivíduo o equilíbrio.

Ao longo de sua obra, Ficino concebeu os homens segundo os humores hipocráticos (sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra). Examinou e descreveu a melancolia (bílis negra) como humor saturnino que forjava um caráter peculiar ante a vida nos campos terrestre e divino. O autor reafirmou Saturno como símbolo desta condição anímica e influência aos nascidos sob seu signo, levando-os frequentemente ao estado de contemplação e desta maneira determinando o gênio criador (recordando Aristóteles e o texto a ele atribuído, *Problemata XXX*). Ficino, ele mesmo (auto)reconhecido como

filho de Saturno, admitiu as características opostas, positivas e negativas do astro funesto e concordou que, para alcançar os efeitos benéficos e desejáveis provenientes deste planeta, seria necessária a adoção de algumas medidas terapêuticas e profiláticas, apontando o cuidado com o próprio corpo, que permitiria o aproveitamento das características intelectuais da melancolia e redução de suas indesejáveis perturbações físicas. O humor melancólico seria então, resultado do influxo de forças astrais sobre a natureza dos indivíduos e superar este determinismo astrológico permitiria alcançar a plenitude de uma condição superior. Como uma de suas prescrições para afastar e combater os produtos indesejáveis do humor melancólico, Ficino indicava a confecção e uso do que poderíamos chamar de amuletos astrais.

Amuletos ou talismãs[1] são objetos aos quais são atribuídas virtudes sobrenaturais, carregam atrações mágicas de caráter apotropaico[2] e normalmente, o ritual de sua confecção é o que confere a força de seu poder. Os amuletos astrais de Ficino eram pensados e manufaturados com objetivos específicos, com material selecionado de acordo com o momento astrológico oportuno. Em *De Vita Triplici*, ensinava que tais amuletos, preventivos da melancolia, deveriam ser manipulados quando o sol chegasse ao primeiro grau de Áries, nunca poderiam ser trabalhados aos sábados (dia dedicado à Saturno) e deveriam conter as pedras específicas dos astros (Júpiter, Vênus, Lua, etc), assim como o metal, ouro, prata ou bronze, de acordo com a necessidade de cada usuário.

A concepção ficiniana do talismã é possível, na medida em que o considerava um mediador entre os planos terrestre e astral, carregando em cada um, características individuais. Eugênio Garin observa que a astrologia de Ficino é uma reinterpretação de imagens astrais, um "jogo de espelhos sem fim, uma sucessão de imagens e de sombras de imagens: em cima as formas perfeitas das ideais, em baixo o enfraquecimento das influências"[3].

> Toda astrologia não é mais do que a tradução em linguagem celeste da realidade, uma projeção histórica do todo, caso as figuras fantásticas das imaginações transcrevam os movimentos da psique, a agitação dos afetos, os processos das gerações, as cadeias dos conceitos. Saber ler todas as linguagens, tanto das cores, das pedras como das figuras

1 Embora alguns autores façam distinção entre os significados das palavras amuleto e talismã, enquanto este seria um artefato produzido para um fim mágico, aquele seria um objeto qualquer ao qual seria atribuída a função, aqui opto por usá-los de acordo com a definição do dicionário do Dicionário Aurélio: Amuleto: Pequeno objeto a que se atribui poder mágico de afastar males (pg 26). Talismã: Objeto ao qual se atribuem poderes extraordinários de magia (pg 459), onde os conceitos são similares, considerando ainda que, para Ficino o que importa é a imagem, a verdadeira possuidora do poder mágico.
2 Em grego, o termo apotrópaios refere-se àquilo que aparta o mal, apótropos designa o ente protetor, o que afasta a desgraça. Objetos apotropaicos cumprem assim a função de proteção, apoiados em peças que concentram e evocam poderes místicos.
3 GARIN, Eugenio. *O Zodíaco da Vida*: a polêmica sobre a astrologia entre os séculos XIV-XVI. Lisboa: Editora Estampa, 1988, 92.

> astrais, ajuda a compreender cada vez melhor a vida no mundo.[4]

Assim, seguindo regras astrológicas, os amuletos assumem a função de mediadores, integrando o homem com o universo. Em seus estudos sobre a tradição hermética, Frances Yates[5] desenvolveu a ideia da imagem como talismã, apontando indícios dessa presença já em Giotto e analisando a *Primavera* (1478), de Sandro Boticcelli (1445 – 1510), sob esta mesma ótica, tratou a pintura como amuleto, usando os mesmos princípios de Ficino, o qual concebeu como anteriormente mencionado, o possível afastamento da influência negativa de Saturno a partir do desenvolvimento de "imagens do mundo", ou seja, um exercício de magia natural e/ou astral que possibilitava a confecção e uso de objetos portadores dos sinais visuais de planetas benignos (Sol, Vênus ou Júpiter). Na pintura, segundo a historiadora, Mercúrio e Vênus representam os próprios planetas, o vento que captura a ninfa seria o "sopro do espírito". No conjunto, a tela seria concebida como talismã, objeto artístico-místico, como preconizado pela tradição hermética ficiniana e solicitado pelo médico florentino como presente para Lorenzo de Médicis.

A gravura *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer (1471 – 1528), já exaustivamente estudada e interpretada, tem em seu conjunto iconográfico imensa quantidade de elementos que fazem referência a toda tradição que há em torno do humor saturnino.

Na imagem, a figura alada central está pensativa, na clássica posição dos melancólicos: apoia sua cabeça coroada por ervas medicinais, em seu punho esquerdo, enquanto segura com a mão direita um compasso, sem uso. Da cintura pendem chaves e uma bolsa. Para Panofsky,

> Sua mente está ocupada por visões interiores, de sorte que o afazer, com ferramentas práticas parece-lhe carente de sentido (...) O gesto do punho fechado, que até aqui era um mero sintoma de doença agora simboliza a concentração fanática de uma mente que tem sido verdadeiramente um problema, mas que no mesmo momento se sente tão incapaz de resolver como de eliminar (...) O olhar voltado para um vazio longe (...) Os olhos de Melencolia olham o reino do invisível com a mesma intensidade com que sua mão quase o apalpa (...) Rodeada dos instrumentos de trabalho criador mas cultivando tristemente a sensação de não chegar a nada (...) Um gênio com asas que não voa, com chave que não usa para abrir, com láureas, mas sem o sorriso da vitória.[6]

4 GARIN, *op. cit.*, 93.
5 Ver YATES, Frances A. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1983.

6 KLIBANSKI, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la Melancolia*: estúdios de historia de la filosofia de la naturaleza, la religion y el arte. Madrid: Alizanda Editorial, 2004, pg 307 a 309.



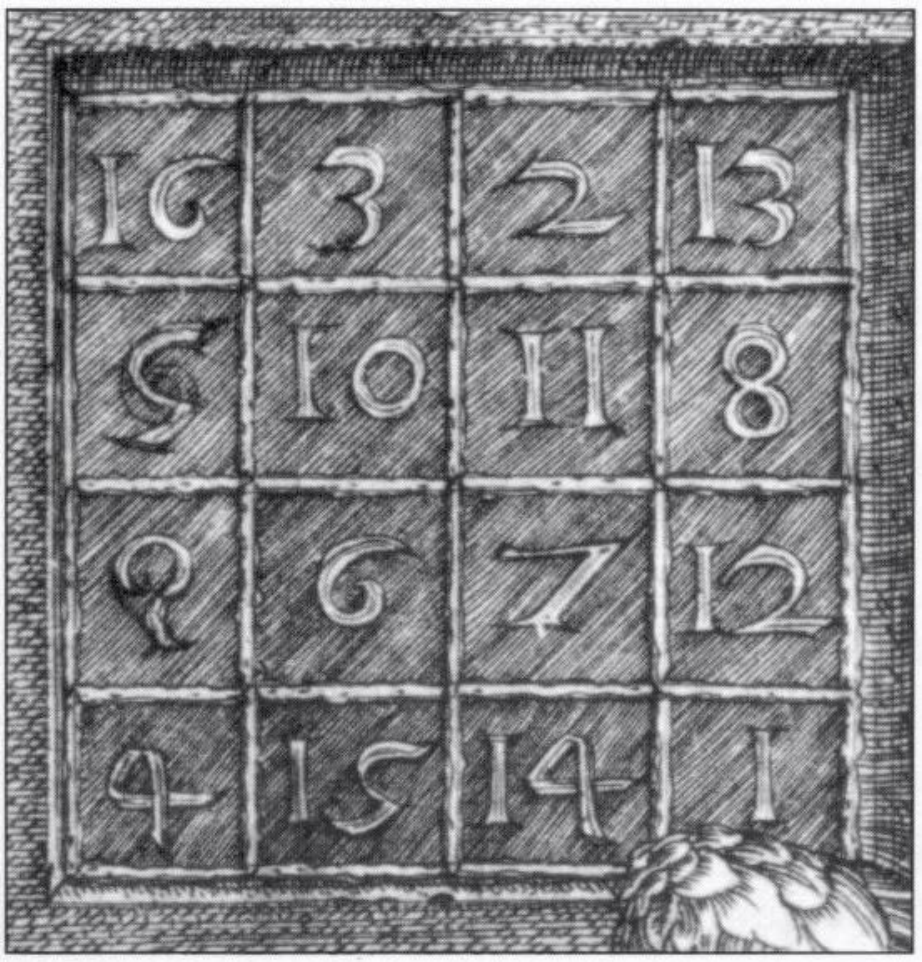
Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514. Gravura

A própria gravura, como um todo, poderia ser tomada como uma imagem-amuleto, como nos moldes anteriores (Primavera). E reforçando este sentido, pelo menos um de seus objetos chama atenção e corrobora com a ideia do objeto possuidor de forças mágicas. Espalhados pelo ambiente encontramos uma escada, uma roda de moinho, uma esfera e um poliedro. Da parede, atrás do anjo, pendem uma ampulheta, uma balança, um sino e logo abaixo um quadrado mágico[7]. Neste caso se trata de uma matriz numérica, de ordem quatro e cuja soma dos números em qualquer direção (linhas, colunas ou diagonais) produz a constante 34. Na última linha, os

7 O quadrado mágico provavelmente surgiu na China, a cerca de 3000 anos, o quadrado de Lo-shu é considerado o mais antigo, baseado nas marcas no casco de uma tartaruga. Trata-se de um quadrado subdividido, onde a soma dos números das linhas, colunas ou diagonais é constante, sendo que nenhum destes números se repete. No Oriente foi usado para prática de magia e no Ocidente, trazidos pelos árabes, foram usados como amuletos.

números 15 e 14 formam o ano de execução da obra. Nos tratados de magia e alquimia os quadrados mágicos são chamados de selos planetários. São organizados em sete ordens relacionadas aos sete planetas: O de *Melencolia I* representa o selo planetário de Júpiter, planeta cujas forças astrais são reconhecidas por abrandar os poderes negativos de Saturno.

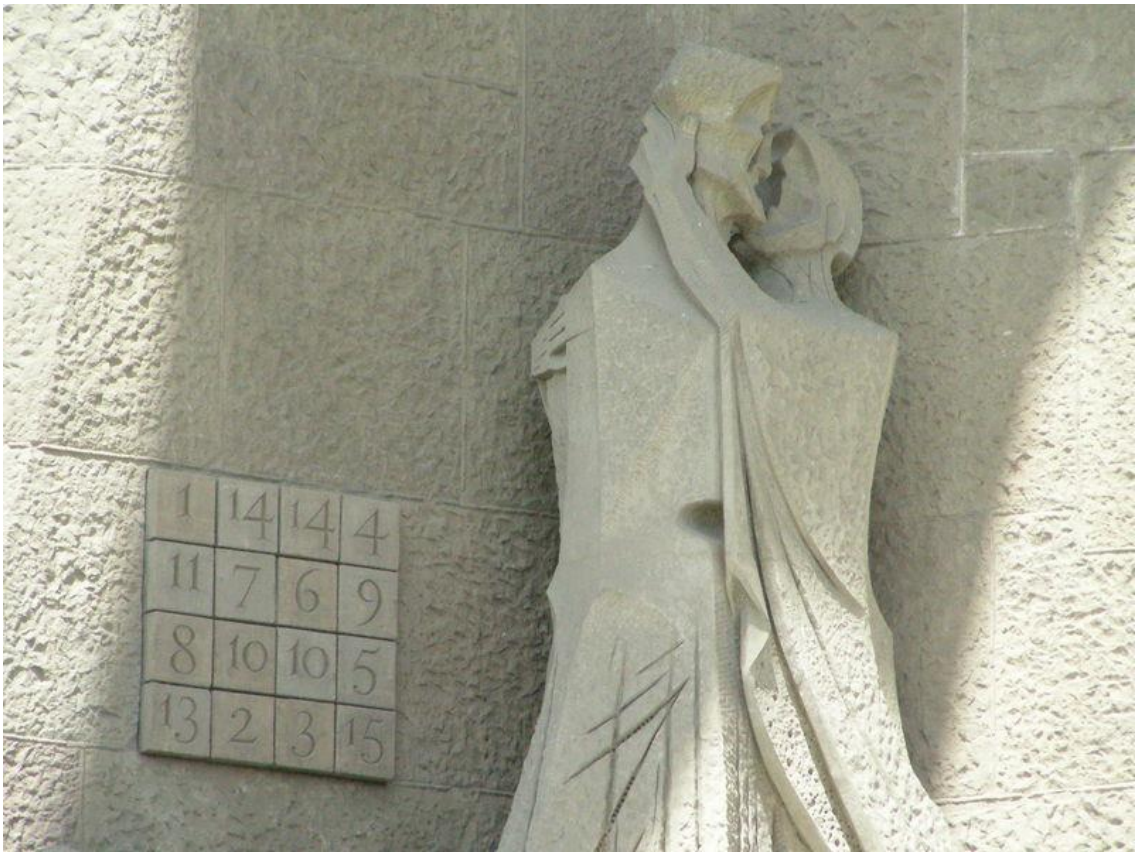
Como já comentado, Ficino reafirmou sua posição mágico-astrológica em *De vita coelitus comparada*, onde além de acentuar antigas orientações, aliou o hermetismo de Hermes Trimegistus e de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, em *De oculta filosofia libri tres*. Neste último, o uso de amuletos em metal, constituem peças cabalísticas, sinais astrológicos e encantamentos, formados por quadrados mágicos aos quais atribuiu a chancela de um dos sete planetas, criando assim, sete amuletos, cujos poderes seriam a proteção contra doenças e forças negativas:
- 9 elementos – chumbo – simboliza Saturno;
- 16 elementos – estanho – simboliza Júpiter;
- 25 elementos – ferro – simboliza Marte;
- 36 elementos – ouro – simboliza o Sol;
- 49 elementos – cobre – simboliza Vênus;
- 64 elementos – prata – simboliza Mercúrio.



Melencolia I, detalhe: quadrado mágico.

Panofsky[8] adverte que o quadrado mágico da gravura de Dürer está muito além de um significado puramente matemático, mas sim, é um talismã, atraindo os poderes curativos de Júpiter e vê em Agripa uma importante fonte literária para a gravura de Dürer.

Não obstante, a aplicação dos conhecimentos e objetos mágicos – astrológicos, com objetivos apotropaicos, continuaram aparecendo em inúmeros artefatos, escritos sobre magia e obras, como na fachada do "beijo de Judas", no templo da Sagrada Família, em Barcelona. Idealizada por Antoni Gaudi e realizada por Josep Maria Subirachs i Sitjar, ali, na parede atrás das figuras bíblicas, aparece uma matriz numérica. Considerada um pseudoquadrado mágico, uma vez que repetem números (10 e 14), possui constante numérica 33, que é bastante sugestiva por ser a idade presumida de Jesus quando morto. Aqui também, cabe lembrar que muitas descrições do melancólico, principalmente medievais, o tratam como ser egoísta e vingativo, que estima mais a riqueza que a virtude, como Judas, o traidor.



Antoni Gaudi / Josep Maria Subirachs i Sitjar
Templo da Sagrada Família – fachada do beijo de Judas

Nestes poucos exemplos podemos perceber o reconhecimento de um sentimento ligado a algum mal e a vontade de expurgá-lo. Como elemento isolado dentro da composição ou considerando a imagem como um todo, os amuletos permanecem

8 KLIBANSKI, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la Melancolia*: estúdios de história de la filosofia de la naturaleza, la religion y el arte. Madrid: Alizanda Editorial, 2004, 313 - 315.

reivindicando proteção e afastando o mal, reunindo uma concepção antiga prático-religiosa e uma concepção estético-artística[9].

Referências Bibliográficas

FICINO, Marsílio. *De Triplici vita/ De vita libri três*, de vita sana, de vita longa, de vita coelitus comparando. (lat. Ed.: A. Mischominus, Florentiae, 1489) at Gallica. Disponível em [gálica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58264g]. Acesso em junho/2007.

GARIN, Eugenio. *O Zodíaco da Vida*: a polêmica sobre a astrologia entre os séculos XIV-XVI. Lisboa: Editora Estampa, 1988.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. São Paulo: Edusp, 1998.

KLIBANSKI, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la Melancolia*: estúdios de historia de la filosofia de la naturaleza, la religion y el arte. Madrid: Alizanda Editorial, 2004.

MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. Paris: Archipoche, 2004.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

YATES, Frances A. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1983.

9 WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, 517.

Madeira, tecido e vidro: Notre-Dame de Chartres e suas relíquias

Elias Feitosa de Amorim Júnior
Universidade Estadual de Campinas

Sobre a devoção mariana presente na catedral de Chartres, apresentarei a relação de dois objetos apotrópicos (a imagem milagrosa de Notre-Dame Subterrânea e a relíquia *Sancta Camisia* de Maria) com o vitral *Les miracles de Notre-Dame* (c. séc. XIII), no qual estão representados tanto da estátua da Virgem quanto da procissão com a relíquia. Desse modo, pode-se construir um diálogo entre os objetos tidos como milagrosos com sua representação no vitral, levando em conta o significado simbólico que trazem os objetos e, por conseguinte, a exaltação do culto mariano quanto ao fortalecimento da fé cristã no reino da França na Idade Média.

Palavras-chave: Madeira; tecido; relíquia; vitrais ; Virgem de Chartres.

À propos de la dévotion mariale présente dans la cathédrale de Chartres, je présentais la relation de deux objets apotropaïques: l'image miraculeuse de Notre-Dame de Sous-Terre (et la relique (*Sancta Camisia* de Marie qui est exposée à la contemplation des fidèles avec le vitrail *Les miracles de Notre-Dame* (XIIIème siècle), Il y a des représentations de l'image miraculeuse e de la procession des fidèles avec la relique. Ainsi, se manifeste un dialogue entre les objets considérés comme miraculeux dans la cathédrale avec sa représentation en vitrail, pour considerer le signification simbolique de cette objets, qui est donc à la fois l'exaltation de la dévotion mariale que le renforcement de la foi chrétienne à le royaume de France du Moyen Âge.

Mots-Clés: Bois; tissu; relique ; vitraux ; Notre-Dame de Chartres

"Transpondo o que é material para o que é imaterial, o encanto das gemas multicoloridas me levou a refletir sobre a diversidade das virtudes divinas".
Da Consagração, Abade Suger (1081-1151)[1]

A presente comunicação tem o objetivo de apresentar o conceito de apotropia a partir de dois objetos existentes na catedral de Chartres: uma estátua de madeira escura da Virgem Maria tida como milagrosa e uma relíquia, a *Sancta Camisia*, que segundo a tradição, seria a roupa usada pela Virgem Maria, desse modo, a atribuição de milagres a estes objetos e a devoção dedicada à Maria, fez com ambos fossem representados no vitral da catedral *Les miracles de Notre-Dame*, datado do século XIII.

Para a organização dos procedimentos de análise e das reflexões teórico-metodológicas que apresento neste texto, trago o aporte do debate presente no pensamento sobre a cultura visual do medievo, cuja articulação envolve um percurso interdisciplinar entre a história da arte, teologia e liturgia apontado por Jean-Claude Schmitt[2] entre outras referências.

O histórico das manifestações religiosas na região do Eure-Loir é anterior à construção da catedral de Chartres e aos objetos de culto ali presentes, porque a igreja foi construída sobre o lugar onde se encontrava uma antiga fonte sagrada, dedicada a uma divindade celta no período galo-romano: tratava-se de um lugar de culto à Mãe-Terra, onde a população local buscava a cura de doenças, mas não existe uma identificação precisa desta deusa.[3]

Junto da fonte sagrada, localizada na então cidade de *Autricum*, ocorrera o aparecimento "mágico" de uma imagem, sendo responsável pela cura de doenças e vários outros prodígios. Tratava-se de uma "virgem que deu a luz"[4] e a partir dessa hierofania, seu culto se disseminou entre as tribos celtas da região do "*Pays des Carnutes*", nome derivado de *Civitas Carnotum*, posteriormente, se transformou na cidade de Chartres.

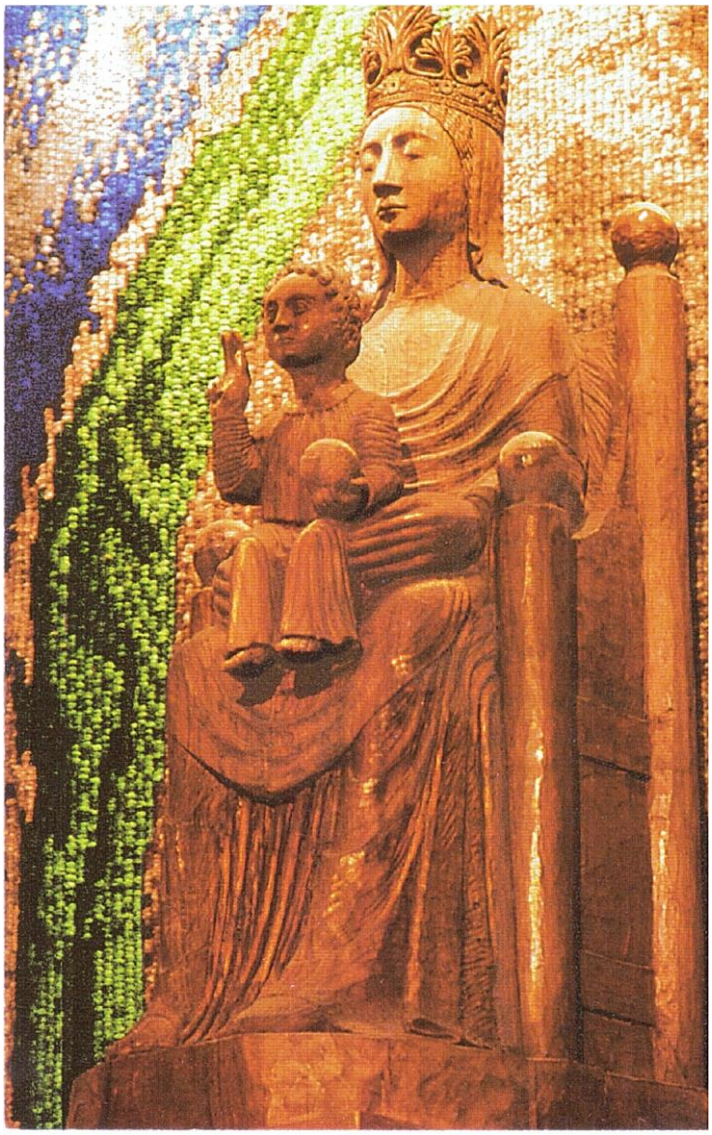
A presença de uma imagem tida por "milagrosa" seria uma forma de enraizar os ensinamentos cristãos centrados no culto à *Notre-Dame de Sous-Terre*[5], fortalecido a partir do século VI, com a orientação do papa Gregório Magno (509-604), de não

[1] DUBY, Georges. *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.147.
[2] SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.
[3] HUBERT, J. *"Sources sacrées et sources santes"* in *Arts et vie sociale du monde antique au Moyen Age*. Genéve: Droz, 1977, p. 262.
[4] Os relatos falam de uma *Virgini Pariturae*, descrita como uma mulher com uma criança no colo como aparece em ROULLIARD, Sébastien. *Parthenie ou Histoire de la très auguste et très devote Église de Chartres dediée par les vieux druides*. Paris, 1609.
[5] Santuários como Chartres existiam em vários lugares da França: Longpont, Auxerre, Châlons-sur-Marne, du Pùy, Rocamandour, entre outros, os quais anteriormente ao cristianismo foram dedicados à Cibele, Ísis e outras Deusas-Mães pelos povos pagãos.

destruir os templos pagãos e sim transformá-los em igrejas[6]: "a urgência da pastoral em superar o paganismo restante, substituindo os lugares campestres de culto idólatra por meio de santuários cristãos"[7].

A Igreja percebeu que era uma piedade cada vez maior dos seus fiéis, mas ao mesmo tempo, não se podia desconsiderar a possibilidade da permanência de resquícios do politeísmo através da prática de superstições, encantamentos e sortilégios, os quais posteriormente deram margem às promessas, benção de amuletos, *ex-votos* e outras tantas práticas que constituem o universo da devoção cristã popular.

Ao culto mariano, tanto os objetos quanto a catedral promoveram a cidade de Chartres, ao longo dos séculos, não só como um ponto de encontro para os cristãos que buscavam a proteção da Virgem, mas também um ponto de partida para outras rotas de peregrinação como o caminho de Santiago de Compostela.



Notre-Dame-Sous-Terre
Crédito: Elias Feitosa

[6] MÂLE, Émile. *La fin du paganisme em Gaule: et les plus anciennes basiliques chrétiennes*. Paris: Flammarion Éditeur, 1950, p.33.
[7] ZUNZUNNEGUI, J.M., *El santuário em la tradicion Cristiana*. Madrid: Vitória Ed.,1982.

Apesar de suas atribuições milagrosas e história, a imagem de *Notre-Dame Sous-Terre* não escapou dos ataques revolucionários de 1793, sendo destruída pelos jacobinos. Em 1857 foi esculpida outra estátua, também de madeira escura, que teve como referência as descrições[8] e gravuras anteriores à Revolução Francesa, ocupando o mesmo lugar da imagem interior na cripta da catedral até hoje.

Temos que levar em consideração qual seria a relação entre as diferentes imagens de deusas dos vários cultos presentes no politeísmo greco-romano e outras variantes como, por exemplo, as tradições dos povos incorporados aos domínios romanos (celtas, germanos e eslavos) e a formulação das primeiras imagens cristãs.[9]

A teologia fundamentada na exegese dos Evangelhos entendeu a importância de Maria a partir da ideia da Encarnação, quando o *Lógos* se fez carne, tendo vindo de uma mãe descritível, portanto, também poderia ser representado.

Santo Agostinho apresenta[10] a ideia do "Corpo místico", no qual a cabeça é o Cristo que lhe santifica e anima e a Igreja como o restante da humanidade compõem seus membros. Por outro lado, a Igreja é a "esposa" de Cristo, situação que também acontece com Maria, muitas vezes tida por Mãe de todos: a "Mãe espiritual".

Enquanto a imagem original de *Notre-Dame de Sous-Terre* não sobreviveu, o tecido relacionado à Maria, segundo a tradição local, sobreviveu aos vários incêndios que acometeram a catedral, reiterando no imaginário popular a legitimidade da peça, bem como, o poder que lhe era atribuído.

Carlos, o Calvo (840-877) doou a *Sancta Camisia* da Virgem em 876, uma relíquia[11] que fortaleceu a crença na região de Eure-Loir, ampliando as peregrinações para Chartres e tal ato pode ser entendido como parte de um conjunto de ações da monarquia carolíngia, interessada em estabelecer "conexões" entre seus integrantes e o plano celeste[12].

---

[8] PINTARD *Histoire chronologique de la ville de Chartres,* Bibliothèque Municipale de Chartres, ms. 1013; LEROUX, La Vierge de Sous-Terre, gravure dans les manuscrits de Janvier de Flainville Bibliothèque Municipale de Chartres, ms. 1011. Os dois manuscritos não existem mais, porém foram referência para a obra do abade Bulteau: BULTEAU, Abbé. *Monographie de la Cathédrale de Chartres,* Chartres: Librairie R. Selleret, 1850, 1ª ed; BULTEAU & BROU, Abbés. *Monographie de la Cathédrale de Chartres,* Chartres, publicado pela Societé Archéologique d'Eure et Loir, 1887, 2ª ed, 3 tomos;

[9] Existe uma grande controvérsia sobre a formulação das imagens cristãs e suas relações com a tradição pagã. No caso de Chartres, as dúvidas não são menores, pois alguns autores falam na existência de um culto dedicado à deusa egípcia Isis como FRANCO JUNIOR, Hilário. "Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval". *Revista USP* 31, 1996, p. 52-67; BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus,* Petrópolis: Vozes, 1979, p. 226-227. Outros autores discutem a existência de um dólmen sagrado, o qual seria venerado pelos pagãos como MÂLE, Émile. *La fin du paganisme em Gaule: et les plus anciennes basiliques chrétiennes.* Paris: Flammarion Éd., 1950, p. 59.

[10] AGOSTINHO DE HIPONA *De sancta virginitate* (trad.) A Santa Virgindade, São Paulo: Paulus Editora, 2000, p. 102-103

[11] O relicário visto na foto foi construído em 1876, presente para a comemoração dos mil anos da doação feita pelo neto de Carlos Magno. Trata-se de uma caixa de cobre dourado, de 147 X 125 cm ptoduzida pelo ourives parisiense Placide Poussielgue-Rusand (1824-89).

[12] Entre 841 e 842, as relíquias da Santa imperatriz Helena foram transferidas de Roma para a abadia de Hautvillers, na região de Champagne, numa igreja dedicada à Virgem e a São João Batista. Em 1820 as



Relicário com a Sancta Camisia
Crédito: Elias Feitosa

O clero da corte de Carlos, o Calvo fez questão de apresentar seu rei como protegido duplamente por duas grandes soberanas: Maria, reinante no céu e Santa Helena, mãe de Constantino. A dinâmica entre as duas figuras propõe a ideia de uma relação de similitude: a Virgem-Mãe é ao mesmo tempo Virgem-rainha, enquanto a Imperatriz Helena foi soberana e santificada por sua fé[13].

Entre o período carolíngio e o século XIII ocorreu a expansão da estrutura arquitetônica da catedral, um desdobramento do incêndio de 1194, se pensou num espaço privilegiado para a luz no interior da catedral e daí o significativo número de vitrais que cumprem com o papel da iluminação interna, bem como de sua função ornamental, o belo como glorificação a Deus, uma vez que os milhares de detalhes estariam distantes aos olhos dos mortais, mas em ostensão ao onisciente olhar divino[14].

relíquias foram levadas para a igreja de Saint-Leu - Saint-Gilles em Paris e a cabeça de Santa Helena na catedral de Trèves, Alemanha.

[13] IOGNA-PRAT, Dominique. "*La Vierge et les ordines de Couronnement des reines au IX siècle" in* Marie : *Le culte de la Vierge dans la societé médiévale* coord. Iogna-Prat, D., Palazzo, E., Russo, D. – Paris: Beauchesne, 1996, p.101-103.

[14] LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005, 1ª. ed., p. 41

Para tanto, além de uma grande nave principal de arcos ogivais, foram também ampliados as naves laterais e um grande deambulatório que servia de corredor para a contemplação das relíquias expostas nas capelas radiais junto à cabeceira da Igreja.

A orientação da catedral para o leste faz com que o sol ilumine a abside e o coro nos seus primeiros raios e com o passar do dia, a luminosidade se expande, vindo a encerrar este percurso com a iluminação da fachada oeste ao por do sol.

O uso do belo relacionado à intensidade e à incidência da luz atua como uma metáfora "quase" tangível de que "Deus é Luz", a qual é reiterada na descrição feita por Suger em *Da Consagração*, que citamos como epígrafe, quando o abade de Saint-Denis aponta a importância do belo para a reflexão sobre a divindade, pensando nas cores das pedras preciosas da Jerusalém Celeste, a qual é referência para se comparar com a luminosidade dos vitrais de sua abadia reformada e ampliada:

> Ele então me transportou em espírito sobre um grande e alto monte, e mostrou-me a Santa Cidade, Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus, com a glória de Deus. Seu fulgor é como uma pedra preciosíssima, uma pedra de jaspe cristalina. Ela está cercada por uma muralha grossa e alta. As fundações da muralha estão adornadas de todas as pedras preciosas: jaspe, safira, calcedônia, esmeralda, sardônica, cornalina, crisólito, berilo, topázio, crisópraso, jacinto e ametista. As doze portas são doze pérolas e a praça da cidade é de ouro puro como um vidro transparente. [15]

Os vitrais[16] formavam um elemento transcendente que banhavam de luz os interiores do templo e nas diferentes nuanças de luminosidade mostravam da Criação ao Juízo Final, da história de Israel à da França e também passagens da vida de santos, profetas e da Virgem.

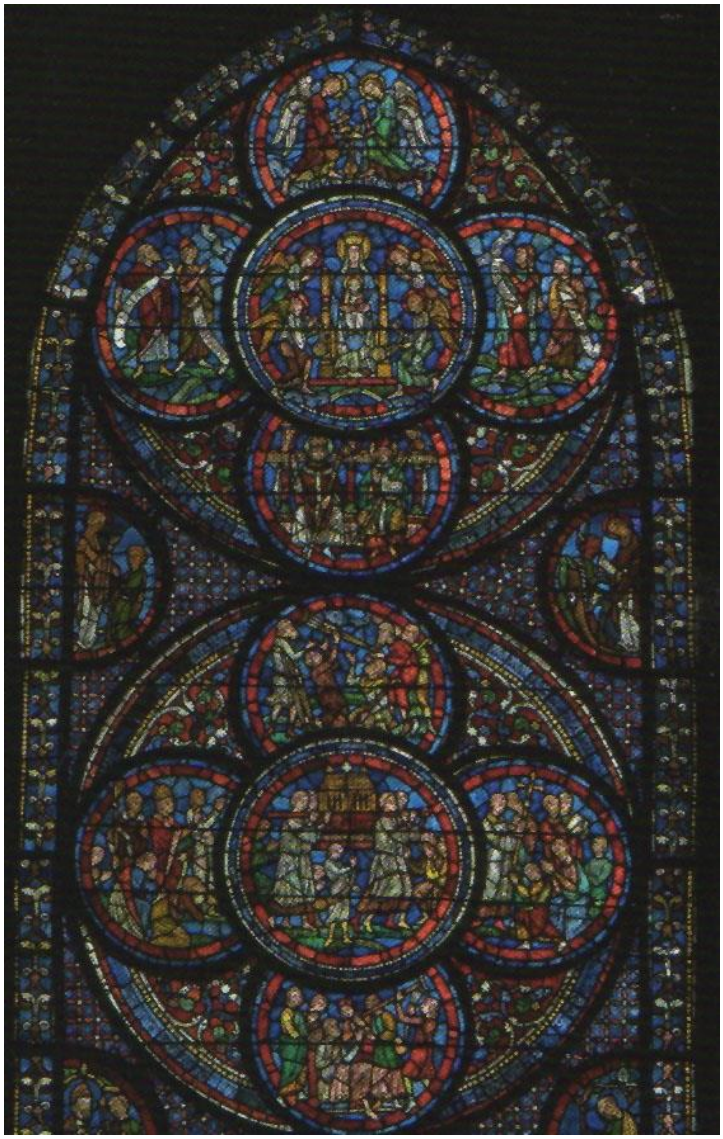
Les miracles de Notre-Dame foi doado pela corporação dos açougueiros, ali representados no exercício de seu ofício: o abate dos animais, o corte da carne e a sua venda. Trata-se de um elemento do cotidiano medieval que faz alusão ao Velho Testamento, no que diz respeito aos sacrifícios rituais sob o altar.

No vitral[17], se identifica o diálogo entre as imagens e as coletâneas de relatos sobre os milagres da Virgem Maria, os quais motivavam não só o culto, mas também a

[15] Ap 21:10-22 in *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus Editora, 2012, p. 2166.
[16] O vitral é formado por uma estrutura de chumbo, definindo-lhe o perfil e suas imagens desenhadas e pintadas segundo a técnica de grisalha sobre os pedaços de vidro branco ou colorido (óxidos de cobalto para os azuis, óxidos de ferro para o vermelho, óxido de cobre para o verde, óxidos de manganês para a púrpura e o enxofre para o amarelo que se encaixavam na malha de chumbo).
[17] Os textos hagiográficos de Gautier de Concy (*Les Miracles de la Vierge*) e de Jehan Le Marchant (*Le livre des miracles de Notre-Dame de Chartres écrit en vers, au XIIIe siècle*) circulavam com significativa

peregrinação para Chartres, em busca da cura de doenças e resolução de toda sorte de aflições e para tanto, a contemplação das relíquias e da imagem da Virgem, acompanhados de cantos e orações compunham as formas de enaltecer e glorificar a Mãe de Deus, buscando sua intercessão.

No centro do vitral, observa-se dentro de um retábulo ou oratório uma imagem da Virgem, trazendo Jesus em seus braços e em sua volta, os fiéis prostrados, tendo seus olhos voltados para a imagem e ao mesmo tempo, depositam seus *ex-votos* como uma muleta de um enfermo curado.



Vitral Les Miracles de Notre-Dame, detalhe central
Crédito: Elias Feitosa

O círculo central é acompanhado de 4 círculos menores, nos quais aparecem os peregrinos, vindos de locais próximos ou distantes, trazendo oferendas: sacos de farinha, tonéis de vinho e outros gêneros. Ao alto do círculo central, encontramos

popularidade e poderiam se somar às fontes religiosas como os sermões de São Bernardo dedicados à Virgem Maria.

outra imagem da Virgem, uma *maestà* que alude ao plano celestial, já que Maria se encontra cercada por anjos em reverência e sua postura hierática corresponde à imagem do Pórtico Real (fachada oeste) ou mesmo ao vitral do século XII conhecido como *Notre-Dame de la Belle-Verrière.*

Além das representações marianas, um tópico que se encontra neste vitral e destaca a questão da apotropia relacionada à Virgem é a lenda de Teófilo, um padre salvo do demônio graças à intercessão da Virgem Maria:

> Como conta o bispo Fulberto de Chartres, no ano do Senhor de 537 havia na Sicília um homem de nome Teófilo que administrava os bens eclesiásticos de forma tão prudente, que falecido o bispo, todo o povo o aclamou digno para o episcopado. Mas ele estava contente com sua função e preferiu que ordenassem outro homem como bispo, mas este o destituiu de seu ofício. Impaciente em recuperar seu cargo, ele procurou o conselho de um judeu especialista em magia. Este invocou o diabo, que logo apareceu. Por ordem do demônio, Teófilo renegou Cristo e sua mãe, renunciou a condição de cristão, escreveu com seu próprio sangue a renúncia e a abjuração, selou-o com seu anel, entregou o escrito selado ao demônio e entrou a seu serviço[18].

Neste primeiro trecho encontramos a citação do bispo de Chartres (1006-1028), Fulbert, como fonte da história de Teófilo e este um exemplo edificante de conduta moral, mas tomado pela ira e soberba, rompeu com Deus e buscou restituir aquilo que perdera através da ajuda demoníaca.

O intermediário entre Teófilo e o demônio foi um judeu conhecedor de magia, assim, o personagem assume dois referenciais: o primeiro de não ser cristão, portanto, passível de toda desconfiança, bem como da acusação que pairava sobre seu povo pela culpa na morte de Cristo; o segundo seria o conhecimento dos sortilégios e encantamentos condenados por seu próprio povo e os utilizou para desvirtuar um cristão.

A danação de Teófilo foi selada por um pacto, o qual asseguraria a reparação do mal que lhe fizeram (perda do cargo de administrador), mas a contrapartida era bem alta: abjurar a fé cristã, negando Cristo e Maria, implicando na condenação infernal, pois a alma de Teófilo estava empenhada na negociata. Apesar da recuperação do *status quo*, o arrependimento se fez presente:

> Quando finalmente caiu em si, lamentou muito que fizera. Recorreu a toda devoção de seu espírito afim de que a gloriosa

[18] VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*, (trad.) FRANCO JUNIOR, Hilário. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 754.

> Virgem viesse em seu socorro. A Beata Maria apareceu a ele em visão, criticou sua impiedade e mandou que renunciasse ao diabo. Fez com que reconhecesse Cristo como filho de Deus e aceitasse todas as proposições do cristianismo. Dessa forma Teófilo recuperou a graça dela e de seu filho. Como indício de que ele recebera o perdão, ela apareceu de novo, agora com o manuscrito que entregara ao diabo, devolveu-o e colocou-o sobre o peito dele a fim de que não temesse mais ser escravo do diabo e sim que ele se alegrasse por ter sido libertado pela Virgem. Depois de receber o papel, exultante, Teófilo contou ao bispo e a todo povo o que acontecera. Admirados, todos louvaram a gloriosa Virgem. Três dias mais tarde, Teófilo descansou em paz. [19]

Nesta narrativa, o poder divino presente em Maria, através da reconhecida ação de seu Filho, triunfa, propondo uma reflexão moralizante e edificante para todos os fiéis:

> A vida de Teófilo era lida no ofício das matinas no dia de uma das maiores festas dedicadas à Virgem, o nascimento de Maria em 8 de setembro, apontando um diálogo entre as imagens e a liturgia na catedral de Chartres[20].

Assim sendo, entendo que compreender a devoção a partir das imagens, no caso de Chartres, é buscar a organização deste fenômeno social dentro de um espaço específico (a catedral). Esta última é a referência central e primeira para a manifestação da própria devoção, afinal, trata-se do espaço sagrado, sede do poder eclesiástico (a diocese).

As imagens ali presentes compartilham uma determinada posição, constituindo um "lugar de imagens"[21], portanto, um todo muito mais complexo e tratando-se também de um lugar de peregrinação, implica entender a devoção como a manifestação de um processo dinâmico e hierarquizado:

> A obra de arte (...) envolvia os ritos do cristianismo num ambiente de esplendor, manifestando a Onipotência de Deus com os próprios signos de poder dos soberanos terrestres, pela exibição de um tesouro, pela grandeza e majestade de uma morada.[22]

---

[19] Idem op. Cit., p. 755.
[20] MANHÈS-DEREMBLE, C. et DEREMBLE, J.P. *Vitraux de Chartres.* Paris: Ed. Zodiaque, 2003, 1ªed., p. 62.
[21] BASCHET, Jérôme. *Lieu sacré, lieu d'images: Les fresques de Bominaco (Abruzzes 1263). Thèmes, parcours, fonctions.* Paris/Roma: Ed. La découverte / École Française de Rome, 1991.
[22] DUBY, Georges. *São Bernardo e a Arte Cisterciense.* São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.11.

Identifica-se na narrativa do vitral, a conexão entre a tradição litúrgica e hagiográfica com a apotropaica, pois a *Sancta Camisia* e a imagem de *Notre-Dame Sous-Terre* são o polo de atração aos peregrinos, que ouviram as histórias dos milagres e na catedral veriam os objetos e as representações dos mesmos numa memória em que passado (narrativa do vitral), presente (relíquia e imagem) se unem para a perspectiva do futuro no olhar cristão, o caminho da salvação, pois em todos estes momentos, Maria é colocada como mediadora junto ao julgamento divino.

Aponto a reflexão sobre a questão da apotropia em Chartres como um processo histórico que pode ser pensado num espectro amplo que envolve a cristianização e sua consolidação ao longo do medievo.
No contexto de conversão ao cristianismo foi necessário ressignificar o lugar dedicado à fonte sagrada e a sua deusa para o repertório cristão e assim, o "aparecimento" de uma imagem de uma "virgem que deu a luz" pode ser entendido como um ação apotropaica desenvolvida pelo clero, porque a crença pagã representava o mal, algo que devia ser combatido para a vitória da "fé verdadeira", então, a imagem passou a ser o foco da devoção, doravante, simbolizava Maria como a *Sedes Sapientiae* (o trono de Sabedoria): a salvação estava em Cristo por ela parido e ali conjuntamente entronizado.

A consolidação do cristianismo se deu com a doação da *Sancta Camisia*, num contexto simbólico bastante significativo: estando no fim de sua vida, o rei enaltece um lugar de culto com uma dotação magnânima - uma relíquia da própria Virgem Maria, demonstrando piedade e fé num momento que seu conturbado reinado estava por terminar e talvez, a saúde frágil e a provável sensação do "fim" da vida, já lhe trazia as preocupações de demonstrar com atos públicos[23], o seu vínculo com o sagrado, sua proteção dos céus e a busca de um lugar entre os salvos.

Como conclusão, entendo que a análise do papel da Virgem Maria em Chartres e suas relações com a apotropia devem considerar três dimensões em conjunto: o elemento plástico, as práticas de culto e a reflexão teórica que lhe confere legitimidade. Tal fato implica em pensar a apotropia como um processo que circula entre o clero e os leigos, envolve o poder temporal e espiritual, bem como se estabelece numa dupla geografia, pois se relaciona com os espaços terrenos, mas no campo religioso, se relaciona também com os espaços sobrenaturais (inferno, purgatório e paraíso).

Quanto ao elemento plástico, a imagem *Notre-Dame de Sous-Terre*, a *Sancta Camisia* e o vitral estão visíveis em três pontos distintos da catedral (a cripta, a capela da abside e a parte sul da nave central respectivamente) num movimento que começa do ponto mais baixo e vai para o ponto mais alto, sendo que neste último, a luz natural tem o papel de fazê-lo visível, logo, há uma valorização da catedral como um todo porque o percurso implica na hierarquização: há o lugar de entrada, um trajeto e um

[23] Carlos, o Calvo fez uma significativa doação para a construção do monastério Sainte-Marie de Compiègne, com capacidade para 100 monges em 5 de maio de 877, vindo a falecer com a saúde bastante debilitada em 6 de outubro de 877, na travessia dos Alpes quando retornava da Itália após tentar combater o avanço muçulmano na Itália a pedido do papa João VIII (872-882).

lugar para a saída, portanto a ordenação do olhar e o estímulo do sentimento devocional articulado ao conjunto do espaço sagrado.

Além disso, evidencia-se o desenvolvimento de uma liturgia[24], porque a devoção envolve conteúdos cognitivos e afetivos, não sendo necessariamente um fenômeno uniforme, por mais que a Igreja o pretendesse. É exatamente nesse ponto nevrálgico que se encontra o processo de elaboração das representações marianas: numa fronteira muito tênue daquilo que é a área estável (sob o controle da ortodoxia) e o que está na área instável (apropriação pelos fiéis).

Por fim, a reflexão teórica, diretamente imbricada com a dimensão teológica, a qual ganhou uma posição estratégica para a valorização do elemento humano na trajetória cristã, uma vez que Deus fez-se homem (Cristo-Homem) através de Maria, consolidando na doutrina a ideia da Encarnação e consequentemente a figura feminina ganhou outra dimensão, a Eva pecadora foi substituída pela Mãe intercessora contra os males e os perigos como expressam as orações "Ave Maria" e "Salve Rainha", bem como, os cantos, versos e imagens espalhados na Cristandade.

A Virgem assume o papel de *exemplum* tanto na vida laica quanto na vida religiosa, fato que ampliou seu culto, o qual pode ser associado de modo intenso à ação apotropaica, uma vez que Maria é vista na condição de advogada dos homens nos momentos de aflição e de modelo de conduta na busca da via salvífica, combatendo as forças malignas disfarçadas em vícios e pecados, nos inimigos de outras crenças[25] ou o diabo em pessoa.

Referências Bibliográficas

BASCHET, Jérôme.Lieu sacré, lieu d'images: Les fresques de Bominaco (Abruzzes 1263). Thèmes, parcours, fonctions. Paris/Roma: Ed. La découverte / École Française de Rome, 1991.

BOFF, Leonardo. O rosto materno de Deus, Petrópolis: Vozes,1979.

BULTEAU, Abbé. Monographie de la Cathédrale de Chartres, Chartres: Librairie R.Selleret, 1850,

BULTEAU & BROU,Abbés. Monographie de la Cathédrale de Chartres, Chartres, publicado pela Societé Archéologique d'Eure et Loir, 1887, 2ª ed, 3 tomos
DUBY, Georges. São Bernardo e a Arte Cisterciense. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

[24] FASSLER, Margot E. *Virgin of Chartres: Making History through Liturgy and the Arts*. Yale: Yale University Press, 2010; RUBIN, Miri. *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Culture*. New York: CEU Press, 2009.

[25] A iconografia mariana se multiplicou em exemplos de reafirmação cristã: no medievo Maria personificou a Igreja triunfante sobre a Sinagoga; após o triunfo cristão na batalha de Lepanto em 1571 sobre a Armada do Império Turco, o surgimento da devoção de Nossa Senhora da Vitória.

FRANCO JUNIOR, Hilário. “Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval”. Revista USP 31, 1996.

FASSLER, Margot E. Virgin of Chartres: Making History through Liturgy and the Arts. Yale: Yale University Press, 2010.

HUBERT, J. “Sources sacrées et sources santes” in Arts et vie sociale du monde antique au Moyen Age. Genéve: Droz, 1977

IOGNA-PRAT, Dominique. “La Vierge et les ordines de Couronnement des reines au IX siècle” in Marie : Le culte de la Vierge dans la societé médiévale coord. Iogna-Prat, D., Palazzo, E., Russo, D. – Paris: Beauchesne, 1996.

LE GOFF, Jacques. Em busca da Idade Média. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.

MÂLE, Émile. La fin du paganisme em Gaule: et les plus anciennes basiliques chrétiennes. Paris: Flammarion Éd., 1950.

MANHÈS-DEREMBLE, C. et DEREMBLE, J.P. Vitraux de Chartres. Paris: Ed. Zodiaque, 2003, 1ªed

RUBIN, Miri. Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Culture. New York: CEU Press, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude.Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

VARAZZE, Jacopo de. Legenda Áurea, (trad.) FRANCO JUNIOR, Hilário. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZUNZUNNEGUI, J.M., El santuário em la tradicion Cristiana. Madrid: Vitória Ed.,1982.

A Virgem Abrideira de Bárcena de Pie de Concha: Devoção popular e Apotropismo

Clara Habib de Salles Abreu
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Algumas Virgens Abrideiras estão associadas a práticas populares de caráter apotropaico relacionadas à proteção em tempos de catástrofes naturais e assuntos como gestação, parto e infância, é o caso da Nossa Senhora da Consolação, uma imagem espanhola possivelmente datada do século XVII. Segundo uma tradição oral da comunidade de Bárcena de Pie de Concha, a Virgem Abrideira apareceu, miraculosamente, durante uma grave inundação evitando maiores catástrofes e foi venerada desse momento em diante em práticas populares para a proteção em casos de catástrofes naturais e por mulheres que estavam passando por uma gravidez difícil.

Palavras-Chave: Devoção popular; apotropismo; Virgem Abrideira

Some Opening Virgins are associated to popular practices of apotropaic character related to the protection during times of natural catastrophes and topics like gestation, birth and infancy. This is the case of "Nossa Senhora da Consolação", a Spanish image possibly dated from the XVII century. According to an oral tradition of the Bárcena de Pie de Concha community, the Virgin appeared, miraculously, during a serious flood, avoiding bigger problems and it was worshiped from this moment on in popular practices for protection in cases of natural catastrophes and by women going through difficult pregnancy.

Keywords: popular devotion; apotropism; Opening Virgin

O discurso oficial da cristandade ocidental sempre desconfiou do poder das imagens em realizar milagres. Uma postura mágica diante da imagem foi desaconselhada e condenada na Idade Média, por exemplo, na emblemática carta do Papa Gregório, e atingiu seu ápice com a condenação protestante no seio dos debates da Reforma e Contrarreforma. Ainda assim, os usos práticos e populares das imagens muitas vezes se afastavam das preceptivas teóricas e teológicas. De acordo com Freedberg:

> Nenhum dos escritores, de Gregório a Lutero, aprovava a adoração de imagens milagrosas ou o culto das imagens de modo geral; mas essas eram, exatamente, o tipo de imagem que se estabelecia no centro da religiosidade das pessoas simples.[1]

A postura dos fiéis diante das imagens, ao longo da história, mostra a sobrevivência de práticas apotropaicas, como por exemplo, no caso da crença no surgimento milagroso de uma Virgem Abrideira na comunidade de Bárcena de Pie de Concha no século XVII e o culto em torno dessa imagem. De acordo com Irene Hernando :

> Temos registro de um pequeno núcleo de obras que estiveram vinculadas a praticas populares menos regulamentadas como facilitar um bom parto, trazer de volta a vida crianças natimortas ou evitar catástrofes naturais (secas, inundações, incêndios). Nestes casos, as abrideiras adquirem o estatuto de imagens milagrosas em torno das quais tem lugar uma série de práticas que poderíamos qualificar como populares [...]. Existem algumas evidências confiáveis que indicam que esses costumes tiveram sua origem na Idade Média, embora nós os conhecêssemos fundamentalmente através de notícias orais e referências contemporâneas dos séculos XIX e XX.[2]

O modelo de imaginária chamado aqui de Virgem Abrideira se caracteriza como uma escultura da Virgem Maria, com ou sem o Menino Jesus, que se abre a partir do centro, formando uma espécie de tríptico, e dentro encontram-se outras esculturas, baixos-relevos e/ou pinturas que representam temas como a Santíssima Trindade, cenas da vida da Virgem ou de Cristo. A fábrica de tal modelo de imaginária teve seu ápice na Baixa Idade Média, mas sobreviveu, em menor escala, até a Idade Moderna como o caso da imagem de Bárcena.

---

[1] "None of the writers, from Gregory to Luther, approved of the adoration of miracle-working images or cult images generally; but these were exactly the kinds of images that lay at the center of religiosity of simple folk." (FREEDBERG, 1991, p. 399)

[2] "Ha quedado registro de un pequeño núcleo de obras que estuvieron vinculadas a prácticas populares menos regladas como facilitar el buen parto, devolver la vida de los niños nacidos sin vida o evitar catástrofes naturales (sequías, inundaciones, incendios). En estos casos, las abrideras adquieren el rango de imágenes milagrosas en torno a las cuales tienen lugar una serie de prácticas que podríamos calificar de populares [...]. Hay algunos indicios fiables que indican que estas costumbres tuvieron su origen ya en la Edad Media, aunque nosotros las conocemos fundamentalmente a través de noticias orales y referencias contemporáneas de los siglos XIX y XX." (HERNANDO, 2011, p. 104)

A Virgem Abrideira de Bárcena de Pie de Concha, chamada de Nossa Senhora da Consolação, é uma escultura de madeira dourada e policromada. Quando fechada, a escultura representa a Virgem Maria segurando o Menino Jesus que tem os braços abertos, e com a lua crescente sob os pés. Quando aberta ela apresenta baixos relevos com um rico programa iconográfico representando passagens da vida de Cristo e alguns Santos. Do lado esquerdo, encontramos a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, oração no Monte das Oliveiras, prisão de Jesus, Jesus diante de Pilatos e a Flagelação, ou seja, cenas que fazem parte do ciclo da Paixão de Cristo. Ao centro, encontramos cenas da Paixão, como o caminho para o Calvário, a Crucificação e a Última Ceia, como também representações da Natividade com os pastores, Epifania, Anunciação, Circuncisão e Maria Madalena com o perfume que teria usado para ungir os pés de Jesus. No lado direito estão representadas as passagens da Ascensão de Cristo, descida ao inferno, Sepultamento, a representação conhecida como Ecce Homo e o escárnio do Sinédrio. Nas laterais da escultura encontramos a representação de São Pedro, São Paulo, Santo André e um Santo ainda não identificado.



Nossa Senhora da Consolação, séc. XVI (?). Madeira dourada e policromada, 62 cm. (altura) x 21 cm. (fechada) x 30 cm. (aberta). Igreja de Santa Maria de Roimbre, Bárcena de Pie de Concha, Comunidade Autônoma da Cantabria, Espanha.

Tanto o aparecimento milagroso da imagem de Bárcena quanto o culto dedicado a ela estão envoltos em uma atmosfera de misticismo. De acordo com uma lenda local do século XVII – possível data de feitura da obra – a imagem apareceu, miraculosamente, durante uma grave inundação evitando maiores catástrofes e foi venerada desse momento em diante.

O aparecimento milagroso da imagem a vincula diretamente com a tradição de imagens acheiropoieticas. O termo Acheiropoietica é utilizado para identificar imagens que tiveram surgimento milagroso por uma das seguintes maneiras: imagens que são consideradas espécies de impressões milagrosas conseguidas a partir do contato com o modelo original, como o "Véu de Verônica" ou o "Santo Sudário"; ou imagens que supostamente não foram criadas por mãos humanas, como a Virgem da Consolação. A tradição de aparecimento dessas imagens teve lugar no Império Bizantino, mas se expandiu para o ocidente medieval e sobreviveu, conforme demonstrado, até a Idade Moderna. Não por acaso, as imagens archeiopoieticas, na maioria das vezes, também possuem funções apotropaicas. No caso da Virgem da Consolação, um dos seus usos apotropaicos é relacionado ao seu surgimento, uma imagem que apareceu milagrosamente em uma enchente e foi, dali em diante, invocada para a proteção na ocorrência de chuvas fortes.

A imagem de Bárcena, entretanto, não foi a única Abrideira que esteve associada à proteção em casos de catástrofes naturais como chuvas fortes e enchentes – ou, no extremo oposto, em tempos de seca prolongada e incêndios. Segundo o relato do século XVII, da Irmã Candide de Port-Royal, transcrito e interpretado por Depoin, existia a tradição de abrir a Virgem de Maubuisson em tempos de seca com a confiança de que ela proporcionaria água[3] e, segundo Hernando, a Virgem de Cheyres-Yvonand teria freado um incêndio em 1836[4].

Retornando ao caso de Bárcena, também de caráter apotropaico foi o culto popular que se estabeleceu em torno da Virgem da Consolação ao longo do século XVII. Segundo uma tradição oral da comunidade, a imagem era aberta com o objetivo de proteger mulheres que estavam passando por uma gravidez difícil. Irene Hernando relata que, segundo o depoimento dado a ela pelo sacerdote de Bárcena, Adolfo Torralbo em 2005 "*[…] quando vinha um parto difícil se abriam as "entranhas" da Virgem da Consolação buscando sua proteção. No entanto, este uso foi abandonado na atualidade.*"[5]

Notícias orais também relatam práticas apotropaicas modernas em torno de algumas Abrideiras medievais em cultos para a proteção da gestação, do parto e até da vida espiritual de natimortos. Caso surpreendente é o da Virgem de Antagnod, uma imagem medieval que, no século XVII, foi resignificada e adotada como imagem

[3] DEPOIN, 1883, p. 10/11.
[4] HERNANDO, 2011, p. 108.
[5] "[…] cuando venía un parto difícil se abrían las "entrañas" de la Virgen de la Consolación buscando su protección. Sin embargo este uso se ha abandonado en la actualidad." (HERNANDO, 2011, p. 307)

miraculosa, se tornando parte de uma prática popular chamada de "rito do respiro". Segundo Hernando, a imagem de Antagnod

> Desde o século XVII, adquire fama da imagem milagrosa e passa a ser conhecida como *Notre-Dame la Miraculeuse*. É provável que a talha participasse de uma prática de devoção popular conhecida como o rito do respiro, que consistia em colocar as crianças que nasciam sem vida ao lado da imagem da Virgem e orar até que elas demonstrassem um mínimo traço de vida. Com isso, se conseguia que a criança fosse ressuscitada milagrosamente por alguns instantes, os necessários para ser batizada e poder ser enterrada como cristão. Foi uma prática muito difundida no Valle d' Aosta após a Contrarreforma, como forma de oposição aos protestantes que subestimavam a importância do batismo.[6]

Sobre outra imagem medieval, a Virgem Abrideira de Bergara, Sorondo relata que "*As pessoas também costumavam ir a Nossa Senhora com flores brancas, para interceder por alguma mulher que começava a sentir dores no parto*."[7].Também existiam cultos desse caráter em torno da Abrideira medieval de Autun.

> Em Autun lhe imploravam um bom parto (*bonne délivrance*) por meio de uma aparatosa cerimônia em que levavam oferendas e cantavam a Salve Rainha enquanto o pároco abria as portas da escultura e colocava as roupas do futuro bebê em contato com a parte interior da Virgem.[8]

Nem sempre é possível saber – como no caso da resignificação da Virgem de Antagnod no século XVII – quando os usos apotropaicos das Abrideiras tiveram início. É possível que essas práticas modernas em torno das Abrideiras remontem à Idade Média e tenham relações com os medos medievais dos perigos do parto e à devoção à Virgem Maria, cuja tradição diz ter dado à luz sem dor. Os sofrimentos do parto teriam uma ligação direta com o pecado original, assim, Maria, em oposição à

---

[6] "Desde el siglo XVII adquiere fama de imagen milagrosa y se la empieza a conocer como Notre-Dame la Miraculeuse. Es probable que la talla participase de una práctica de devoción popular conocida como el rito del respiro, que consistía en colocar a los niños que habían nacido sin vida junto a la imagen de la Virgen y rezar hasta que diesen un mínimo indicio de vida. Con ello se conseguía que el niño resucitara milagrosamente por unos instantes, los necesarios para ser bautizado y poder ser enterrado cristianamente. Fue una práctica muy difundida en el Valle d'Aosta a raíz de la Contrarreforma, como medio de oposición a los protestantes que subestimaban la importancia del bautismo." (HERNANDO, p. 290)

[7] "También solían acudir personas a Nuestra Señora con flores blancas, para interceder por alguna mujer que comenzaba a sentir dolores de parto." (SORONDO, 1982-1983, p. 6).

[8] "En Autun le imploraban buen parto (bonne délivrance) en medio de una aparatosa ceremonia en que llevaban ofrendas y cantaban el Salve Regina, mientras que el párroco abría las puertas de la escultura y ponía en contacto los vestidos del futuro bebé con la parte interior de la Virgen." (HERNANDO, 2011, p. 105)

Eva, teria concebido imaculadamente e seria imune ao sofrimento. Esse status de Maria facilmente moveria um sentimento de empatia das mulheres grávidas que buscavam proteção em sua devoção àquela Virgem que havia dado a luz sem dor, imune aos perigos que as outras mulheres, contaminadas pelo pecado original, estavam submetidas. Orações à Virgem Maria e o uso de amuletos associados a ela durante o trabalho de parto eram práticas comuns na Idade Média[9]. As visões de Santa Brígida, na Idade Média, também estabeleceram uma forte relação de Maria com a maternidade. A visionária, inclusive, clamava que a Virgem a teria salvo no parto difícil de um de seus filhos[10].

Na teia desses diálogos entre tradição medieval e sua sobrevivência nas práticas modernas, também é necessário considerar as relações formais e simbólicas das Virgens Abrideiras com objetos, tais como tabernáculos eucarísticos e relicários – principalmente aqueles antropomórficos[11] como, por exemplo, a Virgem Relicário de Cluny – e também com o próprio conteúdo sagrado desses objetos.

No campo formal, observamos que, todos esses objetos, relicários, tabernáculos e Abrideiras, tem em comum o mecanismo de abrir e fechar. Eles só possuem o seu conteúdo sagrado visível ao público por meio desse movimento que representa o esconder e o revelar, potencializando assim o mistério e o poder daquele conteúdo. Nas palavras de Schimitt "*O sagrado subtrai-se aos olhares para melhor se fazer desejar [...]*".[12]

No campo simbólico partimos inicialmente da ideia do corpo da Virgem como veículo para a Encarnação de Deus no mundo, ou seja, um recipiente do sagrado[13], assim como tais objetos. A Virgem Relicário de Cluny, inclusive, supostamente guardava em seu interior a relíquia do cordão umbilical de Cristo que, de acordo com Collin de Plancy, em seu *Dicionário crítico de relíquias e imagens miraculosas*[14], era mostrada para as mulheres grávidas com o objetivo de facilitar o trabalho de parto[15].

Logo, torna-se possível também uma associação simbólica das Abrideiras com as próprias relíquias que, por sua vez, são conhecidas, desde a Idade Média, pelos seus poderes apotropaicos. A crença na Assunção do corpo da Virgem dificulta a existência de suas relíquias corpóreas, justificando a grande importância dada às

[9] SCHAUS, 2006, p. 667.
[10] MELLON, 2008, p. 137.
[11] Existem hipóteses de que Virgens Relicários – relicários antropomórficos representando a Virgem Maria – e Virgens Tabernáculos sejam antecedentes das Abrideiras, ao menos no aspecto formal e simbólico já que as Abrideiras não guardavam relíquias ou hóstias em seu interior, impedindo uma associação funcional.
[12] SCHMITT, 2007, p. 285.
[13] BYNUM, 1987, p. 268
[14] COLLIN DE PLANCY, J. *Dictionaire critique des reliques et dês images miraculeuses*. Paris: Guien et Compagnie Libraires, 1821. (3 Tomos).
[15] "On le montrait aux femmes grosses [...] afin de les faire accoucher sans travail". (COLLIN DE PLANCY, 1821, Tomo II, p. 47. Nesse trecho, o autor atribui esse uso à relíquia do prepúcio de Cristo, mas aparentemente ele se confunde. O autor se corrige e esclarece essa confusão no tomo III, p. 230, afirmando que, na verdade, a relíquia utilizada na proteção dos partos era o cordão umbilical de Cristo e não o prepúcio como ele havia afirmado anteriormente.

relíquias secundárias de Maria, como por exemplo, seu anel de casamento, que, não por coincidência, também teria poderes de proteção no parto. Collin de Plancy também relata, em seu *Dicionário*, que "*Entre os muitos milagres que o anel da Santa Virgem fez por toda parte, ele tinha, sobretudo a virtude de proporcionar às mulheres um parto bem sucedido*."[16] A ausência das relíquias corpóreas da Virgem e a raridade das secundárias como o anel, também estimulariam a percepção das imagens de Maria como "*quasi-relíquias*"[17]. Essa noção eleva assim, as imagens de Maria, como por exemplo, as Abrideiras, a um status de relíquia e facilita que essas imagens sejam alvo de usos similares aos das próprias relíquias.

A veneração das relíquias e das imagens milagrosas foi um assunto especialmente sensível desde a Idade Média. Apesar de gozarem de um maior prestígio do que as imagens, a legitimidade do culto às relíquias nem sempre foi unânime ao longo da Idade Média. Para o Bispo Cláudio de Turim, por exemplo, o culto às relíquias, assim como a veneração das imagens, não passava de idolatria[18]. Entretanto, foi na Idade Moderna, mais especificamente durante a Reforma, que a crítica às relíquias assumiu maior fervor. Com argumento similar, os reformadores, que negavam a qualquer custo o poder das relíquias e das imagens, associavam seus usos aos rituais supersticiosos dos pagãos. Para Calvino, as relíquias eram coisas frívolas que necessariamente levavam à supertição e, pior, à idolatria, visto que a honra que os católicos destinavam a elas só poderia ser destinada a Jesus Cristo e não a ossos ou objetos encontrados ao acaso que a Igreja Católica tentava convencer os fiéis de sua legitimidade[19]. Ao longo de seu tratado, Calvino cita numerosas relíquias e se dedica a mostrar como não poderiam ser verdadeiras. O reformista questiona, inclusive, a veracidade do anel da Virgem, um objeto luxuoso que não poderia ter pertencido a uma mulher tão modesta que vivia em estado de pobreza[20].

Os católicos, por sua vez, reafirmaram o culto aos santos, às sagradas relíquias e o uso legítimo das imagens na última sessão do Concílio de Trento, realizada entre os anos de 1562 e 1563. No que diz respeito à veneração das relíquias o decreto afirma que

> Também os santos corpos dos santos mártires e de todos os outros que vivem em Cristo, que foram membros vivos do Cristo e templo do Espírito Santo e por ele hão de ser ressuscitados e glorificados para a vida eterna, devem ser venerados pelos fiéis; através deles, muitos benefícios são concedidos por Deus aos homens, de tal forma que os que afirmam que não se devem venerar nem honrar as relíquias dos santos [...], devem ser absolutamente condenados, assim

[16] "Parmi les nombreux miracles que faisait par tout l'anneau de la sainte Vierge, il avait surtout la vertu de procurer aux femmes un heureux accouchement." (COLLIN DE PLANCY, 1821, Vol. II, p. 166.)
[17] Segundo Katz a ausência de relíquias corpóreas da Virgem estimulariam a percepção dos próprios relicários e imagens da Virgem com um status de "quasi-relíquias". (KATZ, 2011, p. 9)
[18] SCHMITT, 2007, p. 295.
[19] CALVINO, 1854, p. 218.
[20] CALVINO, 1854, p. 251

> como outrora os condenou e ainda agora os condena a Igreja.[21]

Era necessário, entretanto, mais do que nunca, cuidar para que as práticas em torno das imagens e relíquias não fossem confundidas com supertições como na Idade Média, já alertava o Papa Gregório. Assim, apesar de atestar a legitimidade do uso das imagens e do culto às relíquias, os decretos do Concílio alertam que

> Se em tais observâncias santas e salutares insinuarem-se abusos, o Santo Sínodo deseja ardentemente aboli-los por completo [...]. [...] suprima-se toda superstição na invocação dos santos, na veneração das relíquias e no uso sagrado das imagens [...].[22]

Tais instruções para a veneração das relíquias e uso correto das imagens sagradas nitidamente se estendiam ao uso das imagens supostamente milagrosas como as Abrideiras aqui em questão.

Embora as práticas apotropaicas em torno das Virgens Abrideiras fossem, como vimos, pouco ortodoxas e não aprovadas pelo discurso oficial da Igreja, a iconografia das Abrideiras modernas e alguns de seus usos, eram autorizados e estavam alinhados aos ideais da Contrarreforma[23]. O objetivo ortodoxo das Virgens Abrideiras na Idade Moderna possivelmente seria estimular no fiel uma meditação sobre a Paixão de Cristo e sobre o sofrimento de Maria diante da missão de seu filho. Tal possibilidade atinge pleno sentido se considerarmos que as Abrideiras modernas possuem, em seu interior, majoritariamente passagens relacionadas à paixão de Cristo. É possível que essas esculturas fossem utilizadas tanto em práticas de devoção privada quanto publicamente em festas litúrgicas como, por exemplo, a festa das *Dores de Maria*. Sobre as chamadas *Abrideiras da Paixão*, Hernando esclarece:

> Foi o único tipo de Abrideiras que, embora tenha surgido no final da Idade Média, teve projeção na Idade Moderna. Estas obras, que em sua maioria deveriam servir para meditar sobre as dores da Virgem durante a Paixão de seu Filho, se adequavam bem às novas necessidades religiosas, pois potencializavam a empatia do fiel com o sofrimento espiritual de Maria. Em vez de censuradas, as Abrideiras da Paixão foram aceitas e encorajadas pela hierarquia política e

[21] DECRETO SOBRE A INVOCAÇÃO, A VENERAÇÃO E AS RELÍQUIAS DOS SANTOS In: LICHTENSTEIN, 2004, p. 67
[22] DECRETO SOBRE A INVOCAÇÃO, A VENERAÇÃO E AS RELÍQUIAS DOS SANTOS In: LICHTENSTEIN, 2004, p. 68
[23] As Virgens Abrideiras, em si, não foram proibidas pelo discurso contrarreformista, com exceção das chamadas "Abrideiras Trinitárias" que desde o final da Idade Média sofriam a acusação de serem representações perigosas, pois poderiam dar a entender que as Três Pessoas da Santíssima Trindade teriam encarnado no ventre da Virgem Maria. Tal discurso ganhou força na Contrarreforma e teve seu ápice com a proibição desse tipo de representação pelo Papa Bento XIV no século XVIII. Já as chamadas Abrideiras da Paixão, continuaram a ser produzidas e utilizadas ao longo da Idade Moderna.

eclesiástica do momento, sendo a Península Ibérica e América os principais centros de produção dessas obras.[24]

Apesar da permissão eclesiástica para a fábrica e uso correto das *Abrideiras da Paixão* na Idade Moderna, seus usos, por vezes, assumiram aspectos aprotropaicos não ortodoxos, possivelmente herdeiros das tradições medievais e certamente mal vistos tanto pelos reformistas quanto pelo discurso oficial da Igreja Católica que precisava se proteger das acusações protestantes. Ainda assim, notamos uma longa sobrevivência dessas práticas apotropaicas, como atesta o culto em torno da Virgem da Consolação em Bárcena de Pie de Concha, mostrando uma distância sensível entre o discurso oficial da Igreja e os usos práticos das imagens, principalmente na esfera da religiosidade popular.

Referências Bibliográficas

BYNUM, Caroline W. *Holy Feast, Holy Fast:* the religious significance of food to medieval women. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1987.

CALVINO, *Treatise on Relics*. Edinburgo: Johnstone and Hunter, 1854.

COLLIN DE PLANCY, J. *Dictionaire critique des reliques et dês images miraculeuses.* Paris: Guien et Compagnie Libraires, 1821. (3 Tomos).

DECRETO SOBRE A INVOCAÇÃO, A VENERAÇÃO E AS RELÍQUIAS DOS SANTOS In: LICHTENSTEIN, J. *A Pintura***:** Textos Essenciais vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DEPOIN, J. La Vierge ouvrante de Maubuisson. Notice historique In: *Mémoires de la Société Historique et Archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin*, vol. IV, pp.13-23, 1883.

FREEDBERG, D. *The power of images.* Study in the history and theory of response. Chicago e Londres: The University of Chicago, 1991.

HERNANDO, Irene. *El arte bajomedieval y su proyección.* Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española, 2013.

KATZ, Melissa. Marian Motion: Opening the Body of *Vierge Ouvrante*. In: ZCHOMELIDSE E FRENI. *Meaning in Motion:* The Semantics of Movement in Medieval Art. Princeton University Press, 2011.

KATZ, Melissa. *Behind Closed Doors:* Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in "Vierge ouvrante" Sculpture. RES: Anthropology and Aesthetics, No. 55/56, Absconding (Spring - Autumn, 2009). pp. 194-221.

[24] "Fue el único tipo de abrideras que, aunque surgido en la Baja Edad Media, tuvo proyección en la Edad Moderna. Estas obras, que en su mayoría debieron servir para meditar sobre los dolores de la Virgen durante la Pasión de su Hijo, se adecuaban bien a las nuevas necesidades religiosas, pues potenciaban la empatía del fiel hacia el sufrimiento espiritual de María. En vez de ser censuradas, las abrideras de la Pasión fueron acogidas e impulsadas por la jerarquía política y eclesiástica del momento, siendo la Península Ibérica y América los principales centros de producción de obras." (HERNANDO, 2011, p. 247)

MELLON, Joelle. *The Virgin Mary in the Perceptions of Women:* Mother, Protector and Queen Since the Middle Ages. Mc Farland, 2008.

RUBIN, Miri. *Mother of God:* A History of the Virgin Mary. New Haven & London: Yale University Press, 2009.

SCHAUS, Margaret C. (Ed.) *Women and Gender in Medieval Europe:* An Encyclopedia. New York & London: Routledge, 2014.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens.* Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007

SORONDO, Imanol. Las ermitas de Bergara: estudio etnográficohistórico. In: *Anuário de Eusko Folklore,* vol. XXXI, pp. 173-223, 1982-1983.

Rituais Apotropaicos Mesopotâmicos: Imagem e Texto

Katia Maria Paim Pozzer
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A civilização mesopotâmica era fundada na crença em vários deuses. Estas divindades celestes seriam responsáveis pelos acontecimentos na vida dos homens na terra. Mas, para poder lidar com estas divindades, os mesopotâmicos desenvolveram um complexo sistema simbólico, integrando palavras, gestos e objetos. A eficácia da magia estava alicerçada na convicção que os seres vivos estavam unidos ao mundo material por fortes relações, possibilitando todo o tipo de interações entre eles. Acreditavam que o contato físico entre as pessoas e entre pessoas e coisas permitiria a transferência de certas propriedades. Isso explica a prática do uso de amuletos de caráter apotropaico. Alguns destes objetos artísticos/ritualísticos e representações destes rituais imortalizadas nos sêlos-cilindros serão nosso objeto de análise.

Palavras-chave: Arte Antiga; Mesopotâmia; Religião; Rituais.

La civilisation mésopotamienne a été fondée sur la croyance en plusieurs dieux. Ces divinités célestes étaient responsables des événements de la vie des hommes sur la terre. Mais pour faire face à ces divinités, les Mésopotamiens ont développé un système symbolique complexe, intégrant des mots, des gestes et des objets. L'efficacité de la magie a été fondée sur la conviction que les êtres vivants ont été attachés au monde matériel par des relations solides, permettant à tous les types d'interactions entre eux. Ils croyaient que le contact physique entre les gens et entre les gens et les choses permettrait le transfert de certaines propriétés. Ceci explique la pratique d'utilisation d'amulettes de caractère apotropaïque. Certains de ces objets artistiques/ritualistes et représentations de ces rituels immortalisés en seaux-cylindres seront notre objet d'analyse.

Mots-clés: Art ancienne; Mésopotamie; Religion; Rituels

Introdução

A comparação entre texto e imagem constitui um elemento essencial da pesquisa sobre imagens antigas, assim como nas ciências humanas em geral. No passado texto e imagem foram percebidos como meios de expressão concorrentes, com hierarquia entre eles. Atualmente entende-se que texto e imagem devam ser analisados a partir de uma concepção dialógica e interativa entre eles, mais do que uma hierarquia.

O diálogo entre texto e imagem possibilita uma compreensão mais complexa da mensagem, sobretudo quando tratamos das civilizações antigas. Elas nos legaram inúmeros testemunhos onde imagem e texto são combinados diretamente sobre um mesmo suporte, explorando a troca entre a comunicação linguística-verbal e a visual. (MUTH, 2012, p. 221).

Esta visão dialógica e interativa é fundada a partir das práticas pretéritas que justapunham palavras e imagens. Os antigos acreditavam que cada enunciado poderia evocar uma imagem no espírito de cada espectador/ouvinte. A imagem também poderia ser acompanhada de um texto, onde o espectador desempenhava um papel central. (WEBB, 2012, p. 220).

Constata-se, pois uma diferença radical entre as experiências, as visualidades e as ontologias antigas e contemporâneas da imagem. Os antigos tinham um percepção das imagens muito diferente da nossa, eles não as viam como imagens, mas como agentes ou seres divinos. (NEER, 2012, p. 230).

A presente comunicação se refere ao estudo de textos e imagens do mundo antigo oriental, mais especificamente da "terra entre rios", berço da civilização.

Na Antiguidade, a civilização mesopotâmica foi marcada pela pulverização do poder, onde cada cidade-estado disputava a hegemonia política sobre uma região e o politeísmo era a prática religiosa dominante. Cada cidade-estado possuía seu próprio panteão, constituindo, assim um verdadeiro mosaico de divindades e mitologias.

Os mesopotâmicos acreditavam que tudo que acontecia era resultado de um ato ou de uma vontade de alguma divindade. E, como esta infinita série de vontades era a origem de tudo, a maneira de evitar o mal seria abortá-lo em sua causa, obtendo acesso aos escritos do destino a fim de corrigi-lo, ou seja, era preciso saber o que já estava decretado, mas ainda não acontecido: o futuro. Esta concepção de história explica o papel dos adivinhos e de sua importância na sociedade, pois acreditavam que eles eram capazes compreender e interpretar as mensagens criptografadas dos deuses. Juntamente com o exame das vísceras[1] de animais sacrificados para este fim, a interpretação dos sonhos constituiu o procedimento divinatório mais antigo na Mesopotâmia (BOTTÉRO, 1987, p.157-169).

[1] Existe uma grande quantidade de documentos que formam um verdadeiro "tratado de hepatoscopia". Também há evidências da confecção de réplicas de fígados de animais, em argila, que seriam utilizados no ensino destes profissionais (LÓPEZ, SANMARTÍN, 1993, p. 456 n.596).

A magia estava plenamente integrada na vida cotidiana na antiga Mesopotâmia, pois poderia ser usada para se proteger contra os demônios, para curar doenças (*dimîtu*, em acádico), desfazer o efeito nocivo de alguma infração, aumentar a potência sexual, conquistar a paixão de alguém, acalmar o choro das crianças, impedir os malefícios oriundos das atividades de feiticeiros hostis, além de muitas outras funções. Os textos que chegaram até nós são encantamentos e fórmulas mágicas em sumério, acádico e algumas outras línguas como o elamita ou o hurrita, descrevendo os rituais endereçados ao mágico, as ações que ele deveria fazer, incluindo a lista dos encantamentos a serem usados para cada caso, o que deveria ser dito pelo mágico ou pelo paciente, e os amuletos contendo excertos de magia. Os encantamentos são ritos orais complementares às operações e gestos mágico-religiosos, realizados para combater o mal que os afligia. Estes textos eram recitados por técnicos em curandeirismo e magia, os exorcistas, *āšipu*[2], em língua acádica, encarregados também de levar a cabo as ações ritualísticas mágicas que poderiam ser feitas em domicílios privados ou no templo e receitar os ingredientes e os fármacos[3].

Os Rituais e os Encantamentos

Os mesopotâmicos acreditavam na capacidade de intervenção dos homens no meio natural que o cercava através de meios essenciais à sua disposição: o gesto e a palavra. Os conjuros ou ritos orais repousavam na força da palavra. Na tradição semita, o verbo era criador. Assim, a enunciação de um bem ou de um mal era suficiente para garantir sua gênese. Já os ritos manuais tinham sua origem no poder do gesto, na capacidade destrutiva ou transformadora de diversos produtos naturais ou elementos primordiais como a água e o fogo.

Para os mesopotâmicos, os males físicos e as doenças seriam apenas algumas manifestações possíveis do sofrimento. Eles acreditavam que seu infortúnio era uma punição divina, causada por uma ação deliberadamente contrária aos princípios éticos da sociedade ou, por alguma conduta inadequada, ainda que involuntária.

A literatura mágica tinha por objetivo a eliminação dos males que acometiam o homem, fossem eles causados pela possessão demoníaca ou decretados por quem administrava o destino, os deuses. O propósito do ritual mágico era revogar o sofrimento que impedia o bem-estar e o desfrute normal da vida concedida a cada um. (BOTTÉRO, 1987-1990, p. 201).

Os escribas mesopotâmicos compilaram duas grandes séries de ritos corporais e encantamentos: *Maqlû* e *Šurpu*[4], considerados grandes clássicos da literatura mágica. O *Maqlû*, a queima, possui oito tabletes cuneiformes com encantamentos e um tablete que descreve um complexo ritual noturno, no qual o exorcista invoca os deuses que conhecem a identidade da feiticeira e expulsa o mal do corpo da vítima, após queima

[2] CAD A/II 431, em sumério chamado de lú.maš.maš/lú.ka.pirig ou lú.mu$_7$.mu$_7$, e em acádico de *mašmaššu/(w)âšipu*.
[3] BIGGS, 1987-1990, p. 623.
[4] BLACK, GEORGE, POSTGATE, 2000, p. 196 e 388.

certos objetos e pronuncia encantamentos para conjurar e destruir o poder maléfico da feiticeira. Já o *Šurpu*, a cremação, se propõe a purificar a vítima, ele reúne encantamentos e rituais contra todo o tipo de má conduta familiar e/ou social que o indivíduo possa ter. Nele, o exorcista queima os objetos sobre os quais foram transferidos os "pecados" do paciente[5].

O *Šurpu* era realizado quando as pessoas não conheciam as causas de seus males, isto é, não sabiam por quais atos ou omissões eles teriam ofendido os deuses e perturbado a ordem do mundo. O paciente ia ao mágico num estado crítico, atormentado, com insônia, doente. No ritual, todos as faltas possíveis eram exaustivamente enumeradas e ainda era feito o encantamento dos objetos de culto que tornaria mais efetiva sua função mágica.

A combustão era a parte do ritual na qual o paciente descascava uma cebola, cortava tâmaras em lâminas, desfazia nós de fios de linho ou lã e os jogava no fogo. Todo o processo do šurpu era realizado enquanto se recitava os encantamentos, e através dele os pecados eram "desfeitos", sendo que a performance do paciente no ritual também era avaliada pelos deuses. Para finalizar, o mágico apagava o fogo e com ele os pecados.

A imagem abaixo exibe um ritual de exorcismo ou de cura de pessoa doente, que ocorre dentro de um recinto fechado. Trata-se de uma rara representação iconográfica do tema. Neste exemplo, o campo visual é quase totalmente preenchido e denota um forte caráter simbólico. Na parte central da imagem temos uma espécie de cabana onde o paciente se encontra deitado. Do lado externo da câmara, temos duas figuras, conferindo uma grande simetria na imagem. Temos, do lado esquerdo, um homem e do lado direito, uma mulher, ambos com as mãos postadas em sinal de clamor. Seriam exorcistas participando ativamente do ritual ou entidades metafóricas exercendo uma função protetora? Ainda pode-se observar na parte superior da cena um dragão, animal-símbolo do deus Marduk[6], a meia-lua representando o deus Sîn[7], uma forma estrelada, provavelmente fazendo referência à deusa Ištar[8] e uma divindade solar alada, retratando o deus Aššur[9].

Na parte central, o sêlo-cilindro mostra uma pessoa deitada em uma cama, provavelmente o doente, enquanto que uma figura masculina, com barba, se inclina sobre ela, segurando um instrumento não identificado na mão esquerda. Na cabeceira da cama há uma figura feminina ajoelhada, com um recipiente em chamas, indicando um processo de combustão.

---

[5] LÓPEZ, SANMARTÍN, 1993, p. 414.
[6] Marduk era o deus principal da cidade de Babilônia. BLACK, GREEN, 1998, p. 128.
[7] Sîn, filho das divindades primordiais Enlil e Ninlil, era o deus principal da cidade de Ur. BLACK, GREEN, 1998, p. 135.
[8] A deusa Inanna, em sumério, Ištar em acádico, é a deusa do amor e da guerra. BLACK, GREEN, 1998, p. 108-109.
[9] Aššur era o deus principal da Assíria, tida como divindade guerreira por essência. BLACK, GREEN, 1998, p. 37-8.



Sêlo-cilindro e impressão moderna. 3 cm X1,3 cm. (Fig. 1) | Período neoassírio (séc. IX-VIII AEC), serpentina mineral negra.| Metropolitan Museum of New York. | Foto da autora.

Outro elemento da prática de magia era chamado de namburbû[10], em acádico, que significa, literalmente, "ritual apotropaico" e era realizado para "desfazer ou evitar" o efeito de um mal futuro, já detectado por um mau presságio. O ritual mágico namburbû típico consistia numa série de instruções destinadas ao exorcista como: a realização de cerimônias fechadas para separar o lugar ritualístico do mundo exterior ou pela performance dentro de uma área delimitada com um círculo mágico[11]; os ritos de purificação, onde o paciente era lavado e depilado, queimava-se incenso e soavam sinos e tambores; oferecia-se alimentos e ervas aromáticas aos deuses e à divindade "Rio"[12], pois ele carregava todos os males para longe do paciente. Os ritos finais envolviam atos de purificação, trazendo o paciente de volta ao mundo exterior, com prescrições mágicas estritas[13] e o uso de amuletos.

Os amuletos tinham a função de proteção contra as forças maléficas e também um valor mágico para influenciar beneficamente a vida cotidiana, como a composição de um colar-amuleto que continha 31 pedras: "7 se destinavam a conciliar seu deus com sua deusa; 6 outras visavam reconciliar um deus irritado com um homem, 9 para obter a benevolência de altos funcionários do palácio e 9 para obter ganhos, opulência e riqueza". (JOANNÈS, 2001, p. 43).

[10] BLACK, GEORGE, POSTGATE, 2000, p. 235.
[11] O círculo mágico era feito no chão, com farinha e o doente deveria ficar em seu interior.
[12] Segundo a crença mesopotâmica, os rios eram tidos como divindades capazes de expiar e julgar os pecados dos homens.
[13] Como evitar o cosumo de alho e usar um colar especial por sete dias.



Tablete cuneiforme com lista de pedras-amuletos (Fig. 2)
Período aquemênida-selêucida (séc. VI AEC), argila. Metropolitan Museum of New York. | Foto da autora.

O tablete cuneiforme acima contém um texto mencionando uma lista de pedras auspiciosas, dentre elas o lápis-lazúli, a cornalina, o jade, a hematita, a obsidiana e o alabastro, que deveriam ser usadas para prevenir doenças, feitiçaria, maus presságios e a fúria dos deuses Marduk, Ištar, Sîn, Šamaš e Adad[14].

A imagem a seguir expõe um exemplar destes amuletos, em forma de colar, com pedras preciosas benéficas, pertencente ao acervo do Vorderasiatische Museum, no complexo do Museu do Pérgamo, em Berlim.

Estes rituais de natureza apotropaica, tinham por objetivo anular uma desgraça previsível após a observação de fenômenos celestes. A maioria dos rituais *namburbû* eram dirigidos contra presságios de dois tipos: a série chamda de *Šumma âlu*, ligada aos incidentes da vida cotidiana e *Šumma izbu*, ligada aos nascimentos anormais. Foram ainda identificadas menções aos rituais apotropaicos em cartas dos exorcistas de Assarhaddon e Assurbanípal (680-666 AEC), últimos reis da dinastia neoassíria. (JOANNÈS, 2001, p. 556).

[14] Adad era a divindade relacionada com a tempestade, os raios e trovões. BLACK, GREEN, 1998, p. 110.



Amuleto em forma de colar (séc. VIII-VII AEC), cornalina, jade, lápis-lazúli, hematita, ágata (Fig. 3) Vorderasiatische Museum, Berlim Foto da autora.

Criava-se um objeto, comumente uma pequena figura em argila, que tornava-se uma manifestação concreta do mau presságio. Assim, transferia-se para ela o mal que ameaçava o paciente e depois o objeto era destruído, geralmente jogado no rio. Para finalizar, realizava-se uma purificação ritualística do paciente e de sua casa.

Diversas medidas profiláticas eram empregadas para assegurar a proteção nos dias que seguiam o ritual. Como, por exemplo, abster-se de comer alho ou peixe, de não retornar à casa por um certo tempo ou, ao contrário, manter-se enclausurado por vários dias.

Há evidências de que praticava-se um *namburbû* particularmente complexo, - o ritual do rei substituto, quando aconteciam ecplises do sol ou da lua ou ocultação dos astros como Júpiter, Vênus, Mercúrio, Saturno ou Marte. Várias divindades intervinham em um ritual *namburbû*, como Ea, a divindade criadora dos homens, ou Šamaš, o deus sol e da justiça.

A prática da substituição da figura do rei, por uma personagem escolhida para morrer em seu lugar, acontecia quando signos nefastos anunciavam que o soberano estava ameaçado por um perigo mortal. Duas expressões eram usadas: *šar pûhi*, "rei de substituição" ou *ṣalam pûhi*, "imagem de substituição". Narrativas destas práticas estão presentes na Crônica dos Reis Antigos, em documentos hititas do século XIX AEC e, mais abundantemente no período assírio dos reis Assarhadon e Assurbanípal (680-666 AEC). (JOANNÈS, 2001, p. 733).

Os fenômenos astronômicos mais espetaculares, como os eclipses solar e lunar eram considerados maus preságios e anunciavam o desaparecimento próximo de um grande rei. O ritual do "rei substituto" era decidido por um conselho composto de chefes dos colegiados de astrólogos, exorcistas e lamentadores da corte. Estes dignatários poderiam também aconselhar sobre a escolha da pessoa a ser chamada para cumprir a substituição.

Em caso de urgência, quando o eclipse já tivesse ocorrido, escolhia-se um homem cuja vida era tido como sem importância: um prisioneiro de guerra, um condenado à morte ou um "espírito simples", isto é, alguém de pouca educação. Mas se as observações astronômicas previssem um fenônemo iminente, o ritual poderia ser a ocasião para o castigo de um rebelde ou para impressionar uma população cuja fielidade estivesse sendo posta em dúvida.

Uma vez decisão tomada, o rei e seu substituto trocavam de papel, em aparência. O substituto era coroado e, sem realmente exercer o poder, era vestido com todas as insígnias da realeza. O verdadeiro rei vivia recluso e era chamado de *ikkaru*, "o cultivador", significando que ela havia tomado o lugar de um homem de baixa condição social. Esta inversão era evidentemente temporária, pois o substituto morria providencialmente ao "final de seu reinado", que não excedia 100 dias. O verdadeiro soberano retomava então suas funções. (JOANNÈS, 2001, p. 557).

O ritual, cujo elemento central era o *namburbû*, consistia em transferir para o substituto o mal anunciado pelo eclipse e fazer com ele assumisse as faltas/os erros cometidos pelo rei, fossem eles conscientes ou não, e que haviam motivado a sentença e o castigo divino.

A Representação Visual

Uma análise dessa documentação a partir da perspectiva da história da arte nos leva à duas indagações. A primeira versa sobre o *status* da representação visual na

Mesopotâmia e a segunda questiona as categorias de divisão binária do real/representação.

A discussão sobre o status da representação visual na Mesopotâmia é uma questão fundamental para a história da arte do Antigo Oriente Próximo. A noção axiomática de que a representação é um meio de imitação de coisas reais do mundo deve ser descartada para entendermos a arte da antiguidade oriental. Eles acreditavam no poder dos significantes e de seu status como parte integrante do real. (BAHRANI, 2003, p. 122.)

Segundo a visão de Derrida, herdeira da metafísica ocidental, com um sistema ontológico binário, o indivíduo está dividido entre corpo e alma. No mundo antigo oriental o indivíduo não é bipartide, mas sim um conjunto multifacetado de partes. A noção de individualidade precisa ser vista à luz do sistema ontólogico assírio-babilônico revelado no processo de significação da escrita. Partimos do pressuposto que eles não possuíam uma clara divisão entre dois sistemas distintos: o visual e o verbal, mas que ambos faziam parte de um sistema simbólico interdependente. Com isso a categoria da arte – o reino da significação visual – deve ser estudada como uma faceta deste amplo sistema simbólico. (BAHRANI, 2003, p. 121.)

No vocabulário mesopotâmico existe palavra acádica *Ṣalmu* que é utilizada para se referir a representação, podendo ser traduzida por estátua, relevo, monumento, pintura e imagem. (BLACK, GEORGE, POSTGATE, 2000, p. 332.)

Irene Winter (2010, p. 80) contesta a ideia de que *Ṣalmu* possa se referir a retrato, como representação de uma pessoa. Ela diz que a imagem do rei não é uma réplica natural do rei, mas mas sim um código convencionado, culturalmente mediado, uma representação idealizada e não um retrato no sentido recente da arte ocidental, como cópia da pessoa real. Nunca será um retrato mimético de uma pessoa, mas uma certa representação natural. *Ṣalmu* tem o potencial de tornar-se entidade, um ser, em vez de uma cópia de um ser. A imagem é uma coisa verdadeira, real! (BAHRANI, 2003, p. 125.)

A noção da palavra acádica *Ṣalmu*, como integrante de um sistema de representação pluridimensional, podendo ser traduzida por imagem, se explica pela relação com a escrita cuneiforme, a partir da ideia de signo-representação e seu lugar no campo do real.

O Sistema de Escrita

O nome da escrita cuneiforme vem do latim *cuneus* - canto -, pois ela é o resultado da incisão de um estilete, impressa na argila mole, com três dimensões (altura, largura e profundidade). Os documentos mais antigos conhecidos até hoje, tabletes de argila, apresentando sinais pictográficos, foram encontrados em um templo na cidade de Uruk, com data aproximada de 3.200 AEC.

O sistema gráfico cuneiforme nasceu de um longo processo de criação e conheceu uma evolução que se fez sentir não somente na paleografia, como também na utilização dos sinais. Pode-se, então, dividir esse processo em duas grandes etapas: a pictográfica e a silábica. (POZZER, 2004).

Etapa pictográfica

Na etapa pictográfica, realizavam-se representações picturais dos objetos. O pictograma (desenho) ainda não era uma escrita, porque ele simbolizava uma *coisa* e não uma *palavra*. Podia-se compreender a mensagem, mas não lê-la. É o que Bottéro (1987, p.89) chamou de *aide-mémoire* (ajuda à memória).

Imaginem-se esses primeiros textos. Por exemplo, a seguinte frase: "O rei está morto". Para realizar-se este tablete pictográfico, pode-se desenhar um homem maior que os outros olhando para o oeste. Porém, para decodificar-se a mensagem, precisa-se conhecer:
a) o simbolismo da época: o homem maior representa o rei; oeste representa a morte ou a região dos mortos;
b) a ordem dessa simbologia: rei morto (e não rei dos mortos);
c) a realização fonética: pronunciar a frase.

Está-se diante de um quadro de conteúdo simbólico, que possui o sentido procurado enquanto globalidade. Pode-se considerá-lo uma *frase-ideograma*, assim como muitas das representações da época pré-histórica.

Neste estágio pictográfico, há tantos quadros, quantas frases. Visto os problemas de realização material e a restrição dos elementos combinatórios (orientações, dimensões, cores, etc.), bem como suas imprecisões, o corpus ideográfico é, certamente, bastante limitado.

Etapa silábica

Na etapa silábica, tem-se a representação estilizada dos objetos. O sistema gráfico é não mais uma escrita de coisas, mas uma escrita fonética da palavra. Ele não se limita a relembrar ou a comemorar o conhecido; agora, é, também, capaz de transmitir novos conhecimentos e de instruir o homem. Para isso, foi preciso incorporar o instrumento mais perfeito da análise e da comunicação do real pelo homem: a língua falada.

Tome-se, como exemplo, o pictograma da idéia *pé*, que se dizia *du*, em sumério, palavra que também designava outra coisa: *verdadeiro*, *correto*. Constata-se o rompimento da relação primeira desse sinal com um *objeto* (o pé), para guardar o *fonema* (du), que fazia parte unicamente da língua falada. Enquanto pictograma, o sinal do pé refere-se à *coisa-pé*, ou, na qualidade de ideograma, a várias coisas evocadas por ele, como *ir*, *manter-se de pé*, *caminho*, etc. Mas o som *du* designa, com precisão, esse fonema, onde quer que ele se encontre na fala, como, por exemplo, para escrever Igi.du, o deus Palil. O sinal deixa de ser pictograma ou ideograma para tornar-se um fonema.

Essa etapa fonética viu surgirem duas línguas completamente diferentes entre elas: o sumério e o acádico. Os tabletes encontrados na cidade de Ur e datados de 2.800 AEC foram os primeiros documentos em sumério escavados. O sumério é uma língua aglutinante, monossilábica, composta de palavras que não se modificam. O acádico, que surgiu na metade do III milênio AEC, no sul da Mesopotâmia, é uma língua semítica, flexionada, cujas palavras se modificam.

Pode-se concluir que a partir do momento em que a representação gráfica impediu o desenho de ser espontaneamente evocador e o estilizou, transformando-o em convenção e não mais exigindo o seu reconhecimento, mas sua memorização, a ruptura com a arte foi consumada, nascendo assim a escrita.

A escrita cuneiforme é definida como simbólica porque o significante (suporte material) é interpretado como evocador do significado direto (imagem mental). Mas cada signo, por ter valor pictográfico e fonético, tem capacidade potencial de evocar outros referentes (objetos) nele contidos.

O status da imagem

A imagem na antiga Mesopotâmia não é considerada como semelhante à uma realidade original que está presente em outro lugar, mas ela contém a realidade em si mesma (imagem). A razão para que esta noção de representação seja possível para assírio-babilônicos é que o domínio do real inclui, por definição, múltiplas camadas e um complexo sistema de signos que Bahrani (2003, p. 127) descreve como "realmetasemiótico" e se opõe ao metafísico.

O que para o pensamento moderno é ilusão, para eles está no campo do conhecimento empírico. Esta é a razão porque os textos de adivinhação são lidos literalmente como os signos cuneiformes incorporados ao real. Para os mesopotâmicos tudo pode ser lido com um signo que se refere à algo além da superfície aparente. Assim, a representação visual pode ser codificada, mas incorporada ao real e ter uma influência profética.

A relação entre Ṣalmu e realidade não pode ser considerada como unidimensional, ou como um movimento mimético da imagem. Entendendo o conceito de mímeses como representação que imita uma realidade pré-existente. Bahrani (2003, p. 128) propõe que Ṣalmu deva ser entendido como uma forma de imagem que circula no interior do verdadeiro.

Na Mesopotâmia a imagem e o nome, o corpo orgânico e a pessoa são caminhos para se encontrar aquela pessoa. Um dublê de corpo, que pode ser um corpo orgânico substituto, uma efígie de cera ou cerâmica ou uma estátua de bronze ou de pedra pode ser comparada com o significante icônico ou homofônico que funciona por meio da semelhança.

Segundo o pensamento mesopotâmico não podemos compreender as duas áreas, das palavras e das imagens, como separadas, pois elas têm funções similares e são estruturalmente a mesma, pois pertencem à um mesmo sistema de significação.

Para melhor compreendermos o conceito de imagem no mundo antigo oriental examinaremos a prática da substituição humana do rei, atestada na documentação mesopotâmica. Este ritual de performance de transformação de um substituto humano em representação válida do rei é chamado, em acádico, de *šar pûhi*, e em sumério de ki.bi.gar.

Neste ritual, o dublê de corpo é nomeado rei; depois ele deve vestir as roupas do rei; em seguida ele deve ouvir o enunciado de ser chamado de rei e após isso; deve recitar algumas palavras que são inscritas na argila e costuradas às suas vestes. (JOANNÈS, 2001, p. 734-5).

O processo de transformação do dublê do rei necessita de, pelo menos, quatro condições:
1. Certo nível de semelhança (preferencialmente um homem à um animal)
2. Contiguidade ou contaminação entre eles (através das vestimentas)
3. Significante vocal de pronunciação do nome
4. A inscrição (em argila) deve ser costurada às suas roupas.

Após a realização precisa do rito, *Ṣalmu* torna-se uma manifestação real/verdadeira do rei. Assim, coisas relacionadas com a substituição mágica, como fragmentos de vestuário, unhas, areia de uma impressão de uma pegada, ou os descendentes são entendidas como extensões metonímicas da pessoa.

Em seu livro Meditações sobre um Cavalinho de Pau, Gombrich discute a noção de substituição e admite que:

> Recentemente fomos forçados a reconhecer como compreendemos mal a arte primitiva ou a egípcia todas as vezes em que supomos que o artista "distorce" seu tema ou que até mesmo deseja que vejamos em sua obra o registro de alguma experiência específica. Em muitos casos, essas imagens "representam" no sentido de serem substitutas. O servo ou o cavalo de argila, sepultados nas tumbas dos poderosos, toma o lugar do ser vivo. O ídolo toma o lugar do deus. (GOMBRICH, 1999, p. 3).

Na Mesopotâmia, o processo da representação visual ou duplicação é estruturalmente semelhante ao sistema da escrita. Essa similaridade pode ser definida como uma unidade estrutural porque o texto contém o pictórico e o pictórico tem um efeito constante em termos de traço, de acordo com a lógica da escrita. E o inverso também é verdadeiro.

O processo da representação visual é definido como uma unidade estruturalmente semelhante ao sistema da escrita, porque o texto contém o pictórico e o pictórico tem um efeito constante sobre a escrita. Não podemos pensar que as duas áreas, das palavras e das imagens, possuíssem similaridades ou paralelos. As duas esferas são, estruturalmente a mesma, porque pertencem a um mesmo sistema de significação.

Assim, devemos compreender o sistema de representação mesopotâmico como uma cadeia pluridimensional de aparências possíveis.

Referências Bibliográficas

BAHRANI, Z. *The Graven Image – Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
BIENKOWSKI, P.; MILLARD, A. *Dictionary of the Ancient Near East*. London: British Museum Press, 2000.

BLACK, J. e GREEN, A. *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*. London: British Museum Press, 1998.
BLACK, J., GEORGE, A., POSTGATE, N. *A Concise Dictionary of Akkadian*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.
BOTTÉRO, J. *L'Écriture, la raison et les dieux*. Paris: Éditions Gallimard, 1987.
_____ Magie. *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*. Berlin-New York, v. 7, 1987-1990, p. 200-234.
_____ Magie et médicine à Babylone, In: BOTTÉRO, J. *Iniciation à l'Orient ancien*. Paris: Éditions du Seuil, 1992, p. 205-224.
_____, KRAMER, S. *Lorsque les dieux faisaient l'homme*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
CAD. *Chicago Assyrian Dictionary*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.
GLASSNER, J.-J. *La Mésopotamie*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
GOMBRICH, E.H. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau*. São Paulo: EDUSP, 1999.
JOANNÈS, F. (org.). *Dictionnaire de la Civilisation Mésopotamienne*. Paris: Robert Laffont, 2001.
LÓPEZ, J., SANMARTÍN, J. *Mitología y Religión del Oriente Antiguo*. Barcelona: Editorial AUSA, 1993, vol.I.

MARCUS, M. Art and Ideology in Ancient Western Asia. In: SASSON, J. M. (Ed.). *Civilizations of the Ancient Near East*. Peabody: Hendrickson Publishers, 2000, p. 2487-2505.

MUTH, Susanne; NEER, Richard; ROUVERET, Agnès et WEBB, Ruth, «Texte et image dans l'Antiquité : lire, voir et percevoir », *Perspective* [En ligne], 2 , 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 04 juillet 2014. URL : http://perspective.revues.org/145.

POZZER, K.M.P. A Palavra de Argila e a Memória da História. In: KARNAL, L.; FREITAS NETO, J.A. *A Escrita da História - Interpretações e Análises Documentais*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2004. p. 63-91.
_____. A Magia na Mesopotâmia. *In*: FUNARI, P.P., SILVA, G., MARTINS, A. *História Antiga - contribuições brasileiras*. São Paulo: Ed. Annablume/FAPESP, 2008, p. 173-187.

_____. Babel e a representação do sagrado na Cidade Antiga. *In*: CORNELLI, G. (Org.). *Representações da Cidade Antiga: categorias históricas e discursos filosóficos*. Coimbra: Classica Digitalia, 2010.
ROUX, G. *La Mésopotamie*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

WINTER, Irene J. *On Art in the Ancient Near East*. Vol. I. Leinden-Boston: Brill, 2010.

A efetividade da arte na História Natural: Naturalismo Paradoxal

Antônio Leandro Barros
Universidade Estadual de Campinas | Fapesp

Considerando a possibilidade de certo apotropismo na composição da história da arte de Plínio, o Velho, interessa abordar sua questão propriamente tropológica, isto é, a que modalidade de "giro" ou "torção" corresponde um agir da arte na *História Natural*? Quais são os tropos literários que diferenciam a "efetividade pliniana" da arte tanto da *mimesis* platônica quanto da *imitatio* renascentista? Para tanto, nos concentraremos em uma distinção conceitual peculiar à *História Natural* que ora condena o homem por desafiar as obras da natureza e ora louva o artista capaz de desafiar a natureza ela mesma. A questão é central, pois reajusta a perspectiva pliniana da distinção entre o que ele condena como viciosa luxúria e o que exalta como grande arte.

Palavras-chave: Plínio, o Velho; apotropaico; efetividade; natureza.

Considering the possibility of certain apotropism in the art history composed by Pliny, the Elder, interested in approach its tropological question, ie, what type of "spinning" or "twist" corresponds to an act of art in the *Natural History*? What are the literary tropes that differentiate the "plinian effectiveness" of art from the Platonic *mimesis* and the Renaissance *imitatio*? Therefore, we will focus on a peculiar conceptual distinction of *Natural History* that sometimes condemns man to challenge the works of nature and sometimes praises the artist able to challenge nature herself. The question is central, because it readjusts the plinian perspective of the distinction between what he condemned as vicious lust and exalting as great art.

Key-words: Pliny, the Elder; apotropaic; effectiveness; nature.

Como sugerem as variadas formas apotropaicas de pinturas de olhos, o "fazer-voltar-para-longe" etimológico da expressão não é um simples perder de vista, mas, ao contrário, pode tratar-se de um estabelecer distância a fim de bem olhar – digamos, olho no olho. Assim, imbuída do gestual apotropaico, essa comunicação lança longe a temática da Sessão do Colóquio[1] de volta à antiguidade, quando a relação entre arte e apotropismo ainda se colocava para além da efetividade dos artefatos, e se situava na questão do afastamento ou não da própria arte. Como veremos, questão diretamente relacionada aos estranhamentos do agir da arte.

Recordemos. No *Livro X* de *A República*, o último gesto de Platão em sua cidade perfeita é o de expulsar os artistas miméticos, é o gesto de fazê-los darem a volta para fora da cidade. Justifica-se: "o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional..."[2] "Contudo, não é essa a maior acusação que fazemos à poesia: mas o dano que ela pode causar até às pessoas honestas... isso é que é o grande perigo".[3] Em linhas muito gerais, como se sabe, ao ver da metafísica platônica a arte está sempre já afastada do real, pois não passa de imitação sensível do mundo sensível, isto é, de simples aparências.[4]

Contudo, nos termos postos por Platão dois pontos devem ser devidamente destacados. O primeiro é a própria condição de afastamento. A arte está afastada da realidade, mas ela não está separada e nem sequer chega a ser discordante. Exatamente pelo caráter de ser orientada por uma filosofia como conhecimento de essências é que a arte, em Platão, tem apenas uma distância para com o real. O que significa dizer que ela não produz exceções à ontologia platônica, mas seu terrível crime é sua incapacidade em produzir correta e perfeitamente os próprios seres, sem o distanciamento. Mesmo Heidegger, marcando posição em outro extremo da filosofia, reconhecia que já nos termos de Platão a arte enquanto espelho produz presenças ontológicas, mas apenas enquanto fenômenos, não enquanto verdades.[5] Então o problema reside na distorção causada pela própria distância, com o que chegamos ao segundo ponto a ser destacado. As Ideias, isto é, os seres realmente, são absolutos e eternos, precisos em sua infinitude e na sua imobilidade. Assim, a realização das Ideias no mundo sensível é correspondente à ações – vide a figura do Demiurgo. Portanto, o problema com a arte passa necessariamente pela questão da sua ação, efetiva, não apenas na sua distorção a nível ontológico (dos seres em imitações de aparências) como também por suas outras e mais perigosas ações diretas: instaurar mau governo, lisonjear o irracional, causar danos...

Eis o quadro dessa investigação apotropaica. No começo da indagação filosófica ocidental da arte, era ela mesma lançada longe como um mal em um gesto apotropaico de uma cidade ideal, gesto esse fundamentado e à maneira do seu próprio

[1] "Afastando os males: arte e apotropismo".
[2] PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2000, p. 304.
[3] ibid, p. 305.
[4] ibid, p. 300.
[5] HEIDEGGER, Martin. *Plato's Republic: The Distance of Art* (Mimesis) *from Truth* (Idea). in.: *Nietzsche. Vol I*. San Francisco: Harper & Row, Publishers, 1991, p. 178.

distanciamento ontológico e graças às suas próprias capacidades de ação efetiva. Portanto, a filosofia que reconhece na arte seu poder de ação entre os corpos e as coisas mundanas, sensíveis, é a mesma filosofia que a quer afastar por completo. Contudo, a despeito da antipatia que ainda causa, esse gesto platônico de grande importância para o encaminhamento de nossa questão, pode ser estimado por sua belíssima articulação. Afinal, não podemos nos esquecer que *A República* é um diálogo filosófico sobre a justiça, a qual o Sócrates platônico só busca se aproximar. Como tal é preciso reconhecer também, para além da justiça filosófica com que Platão legitima o afastamento dos artistas miméticos, certa justiça poética com que o faz através do seu domínio infinito do tropo da ironia. Por mais duro que seja o afastamento, ele não é ocasionado nem por falta de generosidade metafísica nem por baixa estima artística – ao contrário:

> – É necessário que eu diga – confessei. – No entanto o respeito e a admiração que nutro por Homero desde a minha infância impede-me de falar. Na verdade, parece ter sido ele o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos. Mas não se deve honrar um homem acima da verdade...[6]

Reconhecer em Homero certa paternidade ou ancestralidade para com todos os artistas miméticos no mesmo momento do afastamento deles da cidade é também reconhecer, e de alguma forma honrar e preservar, o mundo natural como o espaço de habitação da arte, isto é, o seu lugar, essencial e verdadeiro. Basta lembrar que ambas as epopeias homéricas se passam fora das cidades: a Ilíada exatamente diante dos limites da cidade de Tróia, e a Odisseia nos intervalos, maiores ou menores, entre as cidades no percurso desviante de volta até Ítaca. E em conformidade com a maestria artística do próprio Platão, em nada é corriqueira ou acidental a coincidência dele obrigar, no *Fedro*,[7] o seu Sócrates a sair além dos muros da cidade a fim de dialogar sobre a arte da escrita.[8]

Se, contudo, reconhecemos n'*A República* um ponto originário do pensar da arte enquanto mimese, temos que reconhecer na *História Natural*, de Plínio, o Velho, um ponto originário não apenas de uma historiografia mas também de um pensar alternativo da arte a partir de uma estranha historiografia que tem como um dos seus pontos altos o gesto de lançar o artista de volta da natureza para cidade. Dito isso, é inclusive curioso (mas não surpreendente) que a tradução brasileira de parte do *Livro 35*, aquele que condensa a teoria pliniana, termine precisamente neste trecho:

---

[6] Ibid, p. 293.
[7] PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 55-56.
[8] No entanto, parece ainda digno de nota como, à revelia das infinitas ironias platônicas, o gesto final de *A República* continua até hoje polêmico e até mesmo mal quisto. Mesmo James Joyce, por exemplo, um artista gigantesco e que se viu necessariamente auto exilado para poder dedicar toda a sua arte a escrever sobre sua cidade querida, Dublin, se queixava do gesto platônico através de seu alter ego Stephen Dedalus: "– Palavra que faz meu sangue ferver ouvir alguém comparar Aristóteles com Platão.
– Qual dos dois – perguntava Stephen – me baniria de sua república?" in: JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 203.

> Mas nenhuma glória artística existe senão para os que pintaram quadros em cavalete. Nesse particular a sabedoria da Antiguidade se mostra digna de muito respeito. Realmente, eles não embelezavam paredes apenas para seus proprietários e nem casas que iriam permanecer em um único lugar, sem condições de serem salvas de incêndios. Protógenes se contentava com um quiosque no seu pequeno jardim. Não havia nenhuma pintura em estuque na casa de Apeles. Ainda não se admitia colorir paredes inteiras; a arte deles todos voltava sua atenção para cidades e o pintor era patrimônio do mundo [*omnium eorum ars urbibus excubabat, pictorque res communis terrarum erat*].[9]

Ao fim do discurso sobre a necessidade imperiosa de conservação e memória das obras de arte – necessidade que, de certa forma, caracteriza a própria história da arte de Plínio – se destaca a inversão do afastamento platônico. A tradução inglesa vai até mais longe do que a nossa, caracterizando mesmo um gesto apotropaico: "their art was on the alert for the benefit of cities..."[10] Ou seja, depois de um longo percurso por toda a extensão do mundo natural, desde a cosmologia celeste,[11] a *História Natural* encaminha o artista de volta para a cidade da mesma forma como ela própria se encaminha para a centralidade de Roma.[12]

Mais do que mudança de direção, o contraste se faz na mudança de sentido ao inverter a vitalidade de Platão, que havia relegado a arte à uma depressão *clínica* ao escolher precisamente a produção de uma cama (*kliné*) como exemplo de sua argumentação lógica contra a mimese.[13] O verbo latino *excubo* foi nesse sentido cuidadosamente empregado por Plínio para caracterizar o seu gesto de lançamento em direção à cidade, pois significa "manter vigia, alerta", provindo de *ex-cubo*: "saído do repouso, ou do leito" (até mesmo de morte).[14] Nessa nova vitalidade cabe ao artista o retirar as coisas da sua letargia, da sua declinação. O que tendo em vista o lema máximo de Plínio – *uita uigilia est* (*HN*,pref.18) – deixa o artista em ótima posição na *História Natural* e em posição estratégica em favor da cidade. O que novamente nos devolve à questão apotropaica, porém dessa vez com a arte realizando ela mesma os lançamentos. Desde o exemplo mais individual e corriqueiro envolvendo um cidadão, como o de uma serpente pintada que silenciava os pássaros para o sono do triúnviro Lépido; até o

[9] PLÍNIO, o Velho. *"História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça".* In: *RHAA, 2.* Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996, p. 330.
[10] PLÍNIO, the Elder. *The Natural History. Vol. IX*. Cambridge: Harvard University Press, 1967, p. 349.
[11] A enciclopédia de Plínio está assim organizada em um conjunto de 37 livros: após um primeiro livro dedicado ao sumário e bibliografia, seguem-se um livro de cosmologia, quatro de geografia, um de antropologia, quatro de zoologia, oito de botânica, oito de medicina botânica, cinco de medicina zoológica, e, finalmente, cinco sobre a mineralogia. É nestes últimos livros, em meio as explanações sobre metais e pedras, que encontra-se sua história da arte composta a partir de anedotas, muitas delas relacionadas a um tipo estranho de efetividade das obras de arte – conforme se explanará.
[12] Conforme a apologia dos últimos trechos do *Livro 37*.
[13] Ibid, p. 295-296.
[14] *Oxford Latin Dicionary*. London: Oxford University Press, 1968, p. 637 e p. 464.

exemplo mais cosmológico e divino envolvendo toda uma cidade, como o das estátuas que quando prontas desfizeram a esterilidade de Sícion:

> In speaking of painting one must not omit the famous story about Lepidus. During his Triumvirate, when entertained by the magistrates of a certain place, he was given lodging in a house buried in trees; and the next day he complained to them in threatening language that he had been robbed of sleep by the singing of the birds; however the authorities had a picture of a large snake made on an extremely long strip of parchment and fixed it up round the wood, and the story goes that this at once frightened the birds into silence, and that subsequently it was possible to keep them in check. (35.121)[15]
> The very first men to make a name as sculptors in marble were Dipoenus and Scyllis, who were born in the island of Crete while Media was still a great power and Cyrus had not yet come to the throne of Persia. Their date falls approximately in the 50th Olympiad. They made their way to Sicyon, which was for long the motherland of all such industries. The men of Sicyon had given them a contract in the name of the state for making statues of gods; but before these were finished the artists complained that they had been wronged and went away to Aetolia. Sicyon was instantly stricken with famine, barrenness and fearful affliction. When the people begged the oracle for relief, Apollo of Delphi replied that relief would come 'if Dipoenus and Scyllis completed the images of the gods.' This they were prevailed upon to do thanks to the payment of high fees and high compliments. The statues, incidentally, were those of Apollo, Diana, Hercules and Minerva, the last of which was later struck by lightning. (36.9-10)

Mas então, assim como apontamos com Platão, a questão apotropaica se desdobra em questão tropológica: que torção acontece também em Plínio até esse reencaminhamento de paradigma natural e artístico? Na *Poética*, Aristóteles já havia feito considerável revisão da matriz platônica ao afirmar que a arte imita ações ao invés de aparências[16] – o que adiante o permite aproximar o poeta do historiador,[17] mas não sem antes registrar que ao menos os comediantes (artistas tão voltados para a cidade) costumavam ser "tocados, com desprezo, para fora da cidade".[18] No entanto, para a reversão ser completa era talvez preciso que a discussão de arte deixasse a cidade grega. É com o romanos que ela se configura.

---

[15] ibid, p. 351.
[16] "... aqueles que imitam imitam pessoas em ação...", "...a razão do nome *drama*, o representá-las *em ação*." ARISTÓTELES & HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985, p. 20 e 21 respectivamente.
[17] ibid, p. 28.
[18] ibid, p. 21.

Em *Idea*, Panofsky apontou resumidamente esse processo a partir da tentativa de Cícero em conciliar Aristóteles e Platão através de um estatuto híbrido para a arte, que por isso mesmo, observava o iconólogo, já pressupunha uma "concepção antiplatônica da arte".[19] Com sua reconhecida competência Panofsky segue os rastros desse processo até as definitivas transformações encontradas, de um lado, em Sêneca e, de outro lado e de certa forma refazendo o círculo, em Plotino. Portanto, através de duas matrizes filosóficas realmente alternativas no helenismo: os estóicos e os neoplatônicos. Apesar do indescartável leque de citações à Plínio quando o assunto é arte antiga, no entanto, Panofsky não reconhece nele nenhuma contribuição à questão, nem mesmo uma questão que lhe fosse peculiar.

Na verdade, parece cada vez mais claro isso ser uma tarefa que compete à contemporaneidade.[20] E como evidencia a desconsideração panofskiana e toda a carente produção histórica específica, não se trata de tarefa simples nem cristalina. Descartando a possibilidade da negligência acadêmica, Didi-Huberman acerta quando identifica grande parte dessa dificuldade na força com que a revisão vasariana continua a marcar a leitura de Plínio. E nesse sentido seu ensaio que traça "linhas divisórias" entre os dois historiadores é imprescindível.[21] Em resumo, Didi-Huberman ressalta a diferença entre a cultura estética e o juízo acadêmico vasariano, e um culto genealógico derivado de certa "antropologia da semelhança" em Plínio. O que significa dizer que ao invés de uma história de sucessivos estilos e gêneros artísticos, na *História Natural* o que se encontra é uma história da arte a partir de certo *gênero jurídico* que entende a imagem mais como *matriz* do que como ilusão ótica. Essa *imagem-matriz*, por sua vez, depende de uma diferenciação ética entre duas noções caras à Plínio:

> Plínio, como todos os outros – e como Vasari o fará mais tarde – define a arte humana como uma imitação da natureza. Mas esse tipo de definição nunca vem desacompanhado, é evidente, da mediação de um ponto de vista cultural, de uma ética, até mesmo de uma política. Assim, a *similitudo naturae* é pensada em toda a *História natural* de acordo com a linha divisória das duas noções obsedantes em Plínio - obsedantes, notadamente, no início de cada livro ou quase -, a *dignitas* e a *luxuria*.[22]

E segue com acuidade:

> ...há para Plínio dois tipos de semelhança: legítima é a *semelhança por geração* (uma maneira de expressar sua lei natural) ou por *transmissão* (uma maneira de expressar sua

[19] PANOFSKY, Erwin. *A Antiguidade*. in.: *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 23.
[20] Em nomes como Jacob Isager, G. Didi-Huberman, Sorcha Carey, Aude Doody e Hagi Kenaan entre outros.
[21] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem-Matriz. História da Arte e Genealogia da Semelhança*. in.: *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
[22] ibid, p.85.

> instituição jurídica). Ilegítima é a *semelhança por permutação*, que desregra tanto a lei natural quanto a instituição jurídica. O primeiro tipo de semelhança institui imagens-matrizes que são os moldes de gesso de onde são "engendrados", por contato direto, por impressão, essas máscaras de cera pintada que fazem a "honra" (*honos*) de toda família romana nobre. O segundo tipo de semelhança faz proliferar imagens factícias, simulacros, em cuja rede a semelhança torna-se um puro e simples valor de troca, de substituição, de inversão, de perversão.[23]

E destaca acertadamente em conclusão que:

> A arte imita a natureza, diz Plínio, com a condição de se pensar essa imitação no sentido de uma estrita filiação. Em toda a *História natural* retorna a expressão *natura omnium parens*, "a natureza é parente de todas as coisas". De acordo com essa perspectiva, todas as artes devem produzir objetos que possuam uma semelhança com a natureza (*similitudo naturae*) equivalente à semelhança dos filhos – genérica e genealogicamente, natural e institucionalmente – com relação a seus pais.[24]

Portanto, também em Plínio há um mal a ser afastado na própria produção artística, e não somente a partir do artefato artístico; o que terminará sendo fatal para sua caricatura tradicional como obtuso moralista. No entanto, se o ensaio de Didi-Huberman é precioso por demonstrar como o seu moralismo é estrutural e não exterior à concepção artística, e é de grande acuidade por libertar a formulação teórica em Plínio do vasarianismo, ele ainda nos parece por demais cartesiano quando sua argumentação enxerga a arte pliniana como imitação de uma dignidade modelarmente manifestada como resultado filial a partir do pai. Porque ela assemelha-se à célebre meditação sobre o pedaço de cera,[25] na qual Descartes de forma alguma se interessa por aquilo que permanece na cera, mas apenas em mostrar como o Eu *cogitante* fundamenta o juízo de designação a partir do qual o que quer que seja a cera é identificado. Isto é, a cera (na volatilidade de sua forma) apenas como manifestação enunciativa da designação dada por sujeito anterior a ela. Pois é na cera que habita o tropo pliniano mais estranho.

Assim, qual é o tropo que fundamenta a "efetividade pliniana" da arte? Dessarte, se faz necessário aprofundamento crítico a fim de compreender essa efetividade no contexto próprio da natureza na *História Natural*, e também retomar o indicativo de Panofsky de

[23] ibid, p.91.
[24] ibid, p.91-92.
[25] DESCARTES, René. *Terceira Meditação*. in: *Meditações Metafísicas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

que a completa concepção antiplatônica da arte surge das intervenções filosóficas estóicas – escola a qual Plínio se vinculava.[26]

De fato, como bem notou Sorcha Carey,[27] esse dilema pliniano melhor se apresenta na ambiguidade com que ele exalta Apeles e recrimina os homens aparentemente pelo mesmo fato: desafiar a natureza. Todavia, porque negligenciou uma diferença importante no contexto da *História Natural*, Carey enxergou dilema e ambiguidade onde há na verdade dialética e paradoxo. Quando Plínio exalta Apeles é uma noção de natureza que ele exalta: *eaque pictura naturam ipsam provocavit* (*HN*.35.94); quando recrimina a humanidade é outra noção de natureza que recrimina: *didicit homo naturam provocare* (*HN*.34.4). A diferença não é fortuita, vide Eupompo ensinando a Lísipo o que fazer para se tornar um grande artista: *naturam ipsam imitandam esse, non artificem* [imitar a natureza ela mesma, não um artista] (34.61). Pois a *natura* e a *natura ipsa* são para Plínio dois aspectos diferentes de uma mesma natureza e não é de outra forma senão afirmando isso que ele abre a sua enciclopédia, em seu livro de cosmologia:

> The world and this — whatever other name men have chosen to designate the sky whose vaulted roof encircles the universe, is fitly believed to be a deity, eternal, immeasurable, a being that never began to exist and never will perish. What is outside it does not concern men to explore and is not within the grasp of the human mind to guess. It is sacred, eternal, immeasurable, wholly within the whole, nay rather itself the whole, finite and resembling the infinite, certain of all things and resembling the uncertain, holding in its embrace all things that are without and within, at once the work of nature and nature herself [*idemque* ***rerum naturae opus*** *et* ***rerum ipsa natura***].(*HN*.2.1-2)[28]

O que ele nomeia "as obras da natureza" é suficientemente claro: as coisas todas do mundo natural, os corpos, que na enciclopédia serão largamente manifestados. Já a "natureza ela mesma" é um aspecto menos evidente da *História Natural* e carece de maior atenção para ser indicada. Ela aparece toda vez que os seres, em si mesmos, não são o bastante para a narrativa enciclopédica, isto é, quando as propriedades e qualidades dos seres carecem de comentário de "outra natureza", quando é necessário fazer razoável as suas maneiras de ser que podem aparecer em larga medida como não usuais na *HN*. Em trechos assim Plínio invoca com frequência o atributo da natureza ou como providente ou como artista; noções caras aos estóicos em geral. É essa atribuição natural a responsável por configurar as estranhezas do mundo natural

[26] Sobre isso indicamos: PAPARAZZO, Ernesto. *Philosophy And Science In The Elder Pliny's Naturalis Historia*. in: MORELLO & GIBSON (org). *Pliny the Elder: themes and contexts*. Leiden, Boston: Brill, 2011, pp. 89-112. Nele o autor reafirma a importância de reconhecer as contribuições da vinculação estóica de Plínio para a *História Natural*.
[27] CAREY, Sorcha. The Artifice of Nature. *Pliny's Catalogue of Culture*. New York: Oxford Unv. Press., 2003.
[28] ibid, p.171. A concepção de uma só natureza distinta em dois atributos é na verdade de inspiração estóica, mas nem por isso menos surpreendente. Faz soar de maneira enviesada a ousadia de Spinoza (outro leitor atento das filosofias helenistas) com seu monismo natural composto por *natura naturans* e *natura naturada*.

da *HN*, em um todo ontológico. Portanto, não se trata de uma antinomia, mas do paradoxo como tropo pliniano fundamental: duas naturezas em uma. É esse paradoxo que condiciona a linha divisória entre a *dignitas* e a *luxuria* para além do simples método adequado ou inadequado de imitação da natureza, e além de valores morais que lhe possam ser coextensivos.

A "natureza ela mesma" é, por assim dizer, *apenas* a figurabilidade dos corpos, um resultado de superfície que não pode ser classificado entre os seres. É um quase-ser dado na distância que a arte compõe. Logo, quando o estoicismo torto de Plínio distingue a divindade cosmológica em "obras da natureza" e a "natureza ela mesma" o que repercute é a distinção estóica entre os corpos e os incorporais. Essa sim é a linha divisória entre a *dignitas* e a *luxuria* da arte pliniana, entre a atribuição e a apropriação dos seres. O artista é exaltado por *imitar* a natureza ela mesma, o que já não é propriamente imitar nada, mas engendrar no visível uma maneira de ser, um atributo na superfície dos corpos.[29]

É nesse limite superficial que se situa a importância decisiva da cera pliniana. Não como retrato, duplicação de um rosto, mas como aquilo que escapa aos corpos e ao mesmo tempo aquilo que os dá sentido; o limite mesmo de um ser. É isso o que capta a impressão táctil da cera, exatamente como descreviam os mestres estóicos o processo de conhecimento: menos uma tipografia, fosse das Ideias platônicas, fosse das sensualidades epicuristas, e mais o modo com que uma impressão se dá a ver enquanto impressão, enquanto cera modelada.[30] Algo de fantasmagoria que *habita* na cera, e somente nela pode ser estimada. O que altera também o sentido da filiação: pela primazia do discurso, é o filho quem deve parir o pai, pois é na obra que o atributo do modelo é dado a ser conhecido e não em idealidades nem em fisicalidades anteriores. A matriz é a arte. A *dignitas* que define a artisticidade pliniana não é um valor moral (embora contenha moralidade), mas é uma afirmação cosmológica e por isso mesmo tradicional e não permutável. Será sempre luxuriante sendo mero figurar de existentes. Será dignificante só enquanto configurar a existência.

É para o limite, da cidade e da natureza, que Plínio lança os artistas: como vigias, como os responsáveis em dar a ver a naturalidade de todas as coisas – e é somente isso que pode ter caráter apotropaico em uma filosofia, como o estoicismo, que desconsidera a existência do bem e do mal.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES & HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.

CAREY, Sorcha. *Pliny's Catalogue of Culture*. New York: Oxford Unv. Press., 2003.

[29] Seria importante destacar, em outro trabalho, o grande esforço pliniano em afirmar a vitalidade da superfície contra toda a idealização das alturas e contra toda a penetração das profundidades.
[30] HANKINSON, R. J. *Epistemologia estóica*. in.: INWOOD, Brad (org.). *Os Estóicos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, pp. 65-94.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche. Vol I*. San Francisco: Harper & Row, Publishers, 1991.

INWOOD, Brad (org.). *Os Estóicos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

PLÍNIO, o Velho. *"História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça".* In: *RHAA, 2.* Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996.

_____. *The Natural History.* Cambridge: Harvard Unv. Press, 1967.

Análise do Altar de Iulia Victorina e seus Elementos Apotropaicos

Jaqueline Souza Veloso
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O túmulo de Iulia Victorina pertence a uma menina falecida com dez anos e cinco meses, filha de Gaius Iulius Saturninus e Lucilla Procula. Ele possui duas faces opostas nas quais um rosto feminino é representado. Essas duas faces além de suscitar uma memória da menina ao lado dos atributos da deusa sugerem um tipo de apoteose astral. Essa pode ter sido a escolha da família uma vez que a morte prematura era como um tipo de maldição e precisava ser aplacada. Nesse último caso, a imagem tem a função de suscitar um além-túmulo bem aventurado mediante a um tipo de intercessão com os deuses. Essa comunicação pretende por meio da análise desse sepulcro identificar os elementos religiosos que em associação com a sua imagem desempenham a função de reestabelecer o equilíbrio social graças a seus atributos apotropaicos.

Palavras chave: Túmulo; Morte; Apotropaico; Roma.

The Iulia's Victorina tombstone belongs to a girl who died ten years and five months, daughter of Gaius Iulius Saturninus and Lucilla Procula. It has two opposite faces in which a woman's face is represented. These two sides in addition to raising a girl's memory alongside the goddess attributes suggest a kind of astral apotheosis. This may have been the family's choice since the premature death was like a kind of curse and had to be appeased. In the latter case, the image has the function of raising a blessed afterlife by a type of intercession with the gods. This Communication aims through analysis of this tomb identify the religious elements in association with its image perform the function of restore social balance thanks to its apotropaic attributes.

Keywords: Tombstone; Death; Apotropaic; Rome

O objeto analisado é o altar sepulcral de Iulia Victorina, falecida com dez anos e cinco meses, filha de Gaius Iulius Saturninus e Lucilla Procula. O monumento em sua homenagem mede 1,15 m x 0,7 m x 0,66 m foi realizado em mármore, adquirido em 1861 da coleção de Campana e atualmente encontra-se no museu do Louvre.



Fig. 1 | Altar funerário de Iulia Victorina. Século I d.C. Localizado no museu do Louvre. [1]

O objetivo desse estudo é pontuar os elementos no túmulo de Iulia que foram possivelmente colocados com o intuito de afastar os males que a morte de uma criança

[1] Retirado com permissões de http://www2.cnr.edu/home/sas/araia/juliavictorina.html. Dimensões: 1.15 m x 0.7 m x 0.66 m

poderia suscitar no mundo físico além de criar uma imagem positiva de Iulia abrandando o temor que as pessoas pudessem ter de pragas ou maldições relacionadas a sua morte.

O altar de Iulia configura-se como uma tentativa de mudar fisicamente a ordem do mundo: afastando revezes e contribuindo para manter o status da família, que por meio dele, advogava um povir benéfico para a filha.

Monumentos funerários dedicados a crianças popularizaram-se em Roma a partir do século I, possivelmente em resposta a algumas leis como a *lex Iulia de maritandis ordinibus* (18 A.C.) e a *lex Papia Poppaea* (9 D.C.). [2]Ainda no mesmo século, só que algumas décadas mais tarde, é que crianças começaram a aparecer em maior quantidade na arte funerária de maneira individual.

O sarcófago de Iulia parece se encaixar nesse momento. Ela nitidamente ocupa um lugar individual no sarcófago e a representação de seu rosto, com suas feições de forma realista atestam esse fato. Além disso, em ambas as faces do sarcófago seu rosto é dotado de expressão e isso marca ainda mais a percepção que sua família teve dela como indivíduo.

Túmulos de crianças representavam algum tipo de interrupção no possível progresso da família, mas ao mesmo tempo alardeavam a existência dela e suas esperanças. Visualmente, seus túmulos recebiam um tratamento artístico similar ao dos adultos e coerente com aspirações a uma vida adulta de sucesso. Virtualmente essa pode se configurar numa tentativa de obter esse lugar social de destaque que jamais poderia ser obtido.

A sepultura de Iulia Victorina tem o formato de um altar, um formato que era inovador na época, ainda pouco utilizado e que até o 3 século d.C foi se popularizando.[3] Túmulos em formato de altar possuíam um local de fácil visualização para imagem e inscrição e retratavam um casal ou, como no caso de Iulia, um indivíduo ao invés de um grupo. Crianças comemoradas em altares costumavam ser bebês de até dois anos.

A morte de crianças, principalmente as mais jovens não era vista como um bom presságio pela sociedade romana e os sepulcros em forma de altar podem ser

[2] Tanto a Lex Iulia de Maritandis Ordinibus e a Lex Papia Poppaea recompensavam o matrimonio e a geração de filhos e penalizavam quem assim não os tivesse. Elas afetavam o processo de recebimento de heranças, tornando difícil para celibatários ou casais sem filhos recebe-las além de acelerar a magistratura e dar prioridade de escolha no governo de províncias a homens casados e com filhos. Além disso, permitia a mulheres que tivessem ao menos três filhos e fossem nascidas livres viver sem supervisão financeira e para aquelas que fossem ex escravas, se tivessem quatro filhos.
Thomas Widemmann sugeriu a Berly Rawson que o aumento da frequência de imagens de criança a partir do período imperial pode ser relacionado com as requisições a leis que favoreciam quem tivesse filhos, ainda que eles estivessem mortos. (RAWSON, B. Children and Childhood in Roman Italy. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2009, p.7)

[3] RAWSON, B. Children and Childhood in Roman Italy. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2009, p.48.

entendidos como uma tentativa de aplacar os males decorrentes da desordem subsequente ao falecimento.

O altar aqui analisado refere-a a uma criança mais velha, de 10 anos. A abundância de elementos religiosos torna compreensível a escolha do formato do túmulo. O caso de Iulia reflete um gosto comum que era o de associar crianças a figuras mitológicas. Além disso, a escolha pode referir-se a uma maneira de não apenas demonstrar, mas de exercitar a devoção aos deuses por parte da família de Iulia. Essas escolhas refletem, muito mais que o desejo de Iulia, os gostos de sua família. A identidade da criança, nos túmulos, era modelada pela família.

O monumento possui duas faces opostas nas quais um rosto feminino é representado. Em uma delas está em alto relevo a fisionomia de uma criança que aparenta a idade de falecimento de Iulia. Ela está rodeada por flores e traz consigo cabelos curtos num estilo masculino, brincos, e o epitáfio tumular abaixo de si. Ela está coroada por uma lua crescente acima da cabeça que é um símbolo de vida eterna associado a um povir com os astros além de fazer menção a deusa Diana.



Fig. 2 | Diana. Mármore, século II d.C. Inv. No. 1841[4]

[4] Localizando em : Roma, Museus Vaticanos, Museu de Chiaramonti. Retirado com permissões de: http://www.vroma.org/images/raia_images/diana_huntress.jpg

Era comum a representação que associasse, nas sepulturas, as crianças a figuras mitológicas.[5] Diana era uma escolha apropriada para meninas porque era uma deusa virgem que representava os interesses das mulheres.



Fig. 3 | Museu Capitolino. Detalhe de estátua de Diana. Inv. Scu 61. Século I. D.C.

Na face oposta do altar, também circundada por relevos botânicos, há uma imagem de uma mulher mais velha (Fig. 4) que veste uma estola feminina e os mesmos brincos da imagem mais jovem, mas com um cabelo diferente e uma coroa de raios que também faz menção a uma apoteose celeste e consequentemente, a imortalidade.

Enquanto Tonybee acredita tratar-se de uma parente, ou talvez a mãe da menina[6], Rawson aponta para as similaridades fisionômicas que a jovem mulher partilha com a menina. Como uma jovem matrona, como seus pais provavelmente haviam desejado vê-la. Dessa maneira, a memória de Iulia não é voltada apenas para crenças religiosas, mas aponta para uma tentativa de fundamentar um lugar social de destaque que ela teria conseguido se não fosse suspensa pela morte.

[5] "Sometimes children were associated with mythological or divine figures. Diana, as the virgin goddess who represented women's interests, was an appropriate choice for girls." *Ibidem*, Rawson, B, p. 48.
[6] *Ibidem*, Rawson, B, p. 360 e TOYNBEE , J.M.C. Death and burial in the Roman world. Estados Unidos da América: John Hopkins University Press, 1971, p. 266.



Fig. 4 | Outra face do altar funerário de Iulia Victorina. Século I d.C. Localizado no museu do Louvre.

Além de suscitar uma memória da filha ao lado dos atributos da deusa, a imagem sugere um tipo de apoteose astral. A outra imagem, da mulher mais velha com uma coroa de raios sobre a cabeça também corrobora para essa visão de um povir com os astros. Elas poderiam representar, talvez, as duas fases de passagem da menina morta para uma vida eterna entre os astros: seu início subindo à lua e depois ascendendo ao sol.

Essa pode ter sido a escolha da família por dois motivos: porque de fato acreditavam que o povir constituía-se como uma vivência entre os astros e que a morte na infância não trazia nenhuma condenação ou o oposto, que a morte prematura era como um tipo de maldição e precisava ser aplacada. Nesse último caso, a imagem tem a função de suscitar um além-túmulo bem aventurado não pela memória, mas por um tipo de intermediação com os deuses. De qualquer maneira, essa imagem religiosa servia potencialmente para acalmar os ânimos das pessoas que acreditando e vendo uma divinização da menina poderiam esquecer os infortúnios que a sua morte prematura traria.

Após a morte algumas almas eram mantidas no Styx e não podiam atravessá-lo, elas eram obrigadas a permanecer na terra. Mortos que não tinham enterros religiosos deveriam permanecer ao lado de seus corpos por cem anos, o período que dura uma vida humana comum e só depois seriam admitidos num lugar de purgação onde permaneceriam por muito tempo.[7]

Da mesma forma aqueles que morreram jovens ou aqueles cujos dias foram cortados abruptamente não poderiam entrar no purgatório antes do término de suas vidas. Especialmente as almas dos criminosos eram condenadas a vagar sem descanso pelos ares. Esses espíritos maus eram os que retornavam como fantasmas para perturbar os vivos. Eles também eram evocados para revelar o futuro em oráculos[8].

Havia certo receio sobre o desaparecimento da alma das crianças depois da morte e em seus monumentos funerários há diversos que anunciam uma sorte má no povir. No epitáfio do menino L. Paquedius L. f. Ser. Ampliatus, de 8 anos, lê-se nas últimas linhas: *'infelix iaceo nunc cinis et lacrimae'* (' Infortunado, eu jazo aqui como lágrimas e cinzas) (CIL 6. 23818). Um epitáfio de um menino de 5 anos também representa um sentimento similar, o de Petronius Antigenes, onde sua morada eterna é identificada como a esfera do Tártaro ('*taetra Tartei sidera'*), onde ele deveria abandonar toda esperança.[9]

A morte prematura de uma criança era vista como uma interrupção da vida fora do comum; ela quebrava a ordem natural da vida e por causa disso podia acarretar num pós-morte terrível a elas. Virgílio em Geórgicas[10] diz que nas trevas do submundo estão, presos no Styx, "meninos e garotas não casadas". Na Eneida, crianças "arrancadas do peito, no limiar da vida e roubadas da doçura da vida, levadas num dia negro e afogadas na amargura da morte" seriam parte dos espíritos infelizes do submundo, que estariam distantes dos campos abençoados do Elísio.[11]

Há uma longa tradição de associação da alma com o éter e as estrelas[12]. Na arte funerária essas representações não eram comuns na Roma itálica, sendo mais frequentes na África romana e na Gália. Entretanto esse simbolismo aplicado a túmulos de crianças não era desconhecido em Roma. No século I d.C, Domiciano (Fig. 5) representou seu filho morto em moedas como uma criança chegando ao céu e sete estrelas sobre ele.

[7] CUMONT, F. After Life in Roman Paganism. Estados Unidos da América: Kissinger Publishing, p25-26.
[8] *Ibidem*, p. 26.
[9] *Ibidem*, Rawson, B, p. 357.
[10] Georgicas 4. 476-7.
[11] Eneida 6. 427-9.
[12] RAWSON, B. Children and Childhood in Roman Italy. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2009.p 360 e PRIEUR, J. La mort dans l'antiquité romaine. França: Ouest France, 1986, p 7.



Fig. 5 | Moeda de Ouro: 7,74 gramas. Inventário: R.10760. Data: 82-83 d.C. Museu Britânico.

Os monumentos funerários do período imperial possuem vários traços dessas crenças. A lua crescente aparece com frequência neles, [13] tanto sozinha quanto com outros símbolos.

Segundo Franz Cumont no Império Romano houve a crença de que o sol era o deus dos mortos. A ideia de uma ascensão astral representada pela coroa formada pelos raios solares, no monumento de Iulia torna-se compreensível, portanto. Um altar funerário em Roma tem as inscrições características, "*Sol me rapuit*", "O sol me elevou".[14] (CIL, 29954).

Depois da tomada de Taranto pelos Romanos em 271 a. C. a influência do neopitagorismo se estendeu por Roma e a doutrina de uma existência da alma após a morte passou a ser discutida.[15] Quando Cipião em sonho se juntou a seus parentes que estavam bem aventurados na Via Láctea, o que ele ouve de seu pai é (Cícero,VI, 15): "os homens receberam uma alma feita da substância destas luminares eternas que vocês chamam de constelações e estrelas. Um exemplo dessa crença é esse epitáfio:

> "Mas o meu espírito divino não irá para as profundezas, sob as sombras; ele é destinado aos céus. Os céus e as estrelas tem me capturado. A terra contem meu corpo, minha pedra e o nome de um fantasma"[16].

Jean Prieur em *La mort dans l'antiquité romaine* cita uma doutrina de um além túmulo celeste no qual o céu é formado por sete esferas planetárias. A alma provém do além dessas esferas e quando a pessoa morre, tem de atravessá-las novamente. As almas

[13] CUMONT, F. After Life in Roman Paganism. Estados Unidos da América: Kissinger Publishing, p. 23
[14] CUMONT, F. After Life in Roman Paganism. Estados Unidos da América: Kissinger Publishing, p. 99
[15] *Ibidem*, Rawson, B, 361p. CIL 6. 12087.
[16] Cícero. O sonho de Cipião. São Paulo: Editora Escala, 2006, p. 109

segundo o grau de importância social e pureza chegam ao topo enquanto as demais ficam num piso inferior.

Essa parece ser a crença de Cícero que diz em o sonho de Cipião:

> "Acima da Lua tudo é eterno. A Terra, localizada na região central do mundo, é nossa esfera. Ela é imóvel, mais baixa e recebe o peso de todos os astros que gravitam a seu derredor. (...) As almas daqueles que se entregam aos prazeres do corpo, como escravos dos mesmos, obedientes que foram aos seus apetites viciosos, violaram as leis humanas e divinas. Quando deixarem o corpo irão girar em torno do globo terrestre. Só retornarão para este lugar após muitos séculos de rotação".

É inegável, a importância individual da imagem de Iulia no túmulo. A precisão anatômica do retrato alude à possibilidade de uma imortalidade terrena que nesse altar, não substitui a imortalidade celeste. Segundo Cumont [17]na arte funerária romana às vezes se combinam elementos da vida terrena com os de uma vida no além.

Referências Bibliográficas

BIRK, Stine. Depicting the Dead. Dinamarca: Aarthus University Press, 2013.

CARROLL, M. Spirits of the Dead. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CÍCERO. De Oratore. Londres: Harvard University Press, 1942.

CÍCERO. O sonho de Cipião. São Paulo: Editora Escala, 2006.

CUMONT, F. After Life in Roman Paganism. Estados Unidos da América: Kissinger Publishing

HOPE, Valerie M. Roman Death. Inglaterra: Continuum, 2009.

PRIEUR, J. La mort dans l'antiquité romaine. França: Ouest France, 1986.

RAWSON, B. Children and Childhood in Roman Italy. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2009.

TOYNBEE, J.M.C. Death and Burial in the Roman World. London: Thames and Hudson, 1996.

VIRGÍLIO. Eclogues, Georgics, Aeneid. Loeb Classical Library Volumes 63 & 64. Cambridge: Harvard University Press. 1916.

[17] CUMONT, F. After Life in Roman Paganism. Estados Unidos da América: Kissinger Publishing, p. 126.

2

Arte e ritual

Roberto Conduru (UERJ)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

Muitos dos artefatos que são entendidos atualmente como obras de arte foram produzidos, em diferentes contextos de tempo e espaço, para participar de ações religiosas, políticas e civis. Também são numerosos os artefatos gerados ritualmente, sobretudo em liturgias de cunho mágico-religioso, que depois foram considerados obras de arte.

Mas a arte não foi feita exclusivamente para ou em sistemas a ela externos, como a religião e a política. Pois ela é processual, ritualizada, desde o âmbito mais ou menos individual e solitário da criação até a recepção pública. Nesse sentido, é preciso ressaltar como, há algum tempo, a performance vem se constituindo como categoria artística na qual a ritualística é uma questão chave. Por outro lado, deve-se chamar atenção para os ritos que as obras de arte – antigas e contemporâneas – propõem, demandam ou exigem, com suas particulares condições objetais. Assim como os rituais próprios às instituições artísticas. E os processos de apropriação pelo público.

Como estes diferentes modos de ritualização constituem e afetam a arte? Como as dimensões artísticas interferem nos rituais? Toda agência artística é ritualística? Como uma obra de arte se torna pública? Como as apropriações confirmam ou subvertem os modos de celebração? Há arte sem rito? Arte só ritual? Questões como estas mobilizaram a sessão temática Arte e Ritual, abarcando comunicações que exploraram as múltiplas conexões entre arte e ritualismo, a partir dos seguintes eixos de reflexão: arte em rituais – religião, política, civismo; o fazer artístico como ritual; performance – corpos, ritos e desdobramentos; a performatividade dos objetos artísticos; o ritualismo próprio a escrita, curadoria, ensino e fruição da arte.

O rito artístico, figura da conservação?

Stéphane Huchet
Universidade Federal de Minas Gerais

O ritual artístico moderno exige uma “sociedade de discurso" e um “contrato iconográfico" entre o artista e o público. Tradicionalmente esse contrato instituía a futura cena de uma parceria ainda relativamente distante. Pouco a pouco, ele se tornou o próprio teatro da partilha. O artista moderno inventou também rituais de auto-encenação, de auto-glorificação, de auto-derisão. Todos têm a capacidade paradoxal de fortalecer a figura mítica do artista. Perguntemos : o artista ritualiza uma real reciprocidade ou ele aposta no aprendizado do público, como fazia, por exemplo, Joseph Beuys com seus happenings? Hoje, seria o rito essencialmente pedagógico, já que ele pretende levar a arte ao público e, inclusive, torná-lo pleno parceiro? Os mais recentes rituais da arte contemporânea, através da dinâmica dos “coletivos", pretendem ser de “comunhão", e não mais reproduzir a distância tradicional entre arte e público. Entretanto, resta saber a “comunhão" não esconde uma simples metamorfose da distância. Essa pergunta encontra na reflexão filósofica de Giorgio Agamben sobre o « ofício » surpreendentes elucidações.

Palavras-chave: Ritual; Distância; Comunhão

Les rituels artistiques modernes exigent une "société de discours" et un "contrat iconographique" entre l'artiste et le public. Traditionnellement, ce contrat instituait la scène future d'un partenariat encore relativement distant. Il est devenu peu à peu le théâtre même du partage. L'artiste moderne a également inventé des rituels d'auto-mise en scène, d'auto-glorification, d'auto-dérision. Ils ont tous la capacité paradoxale de consolider la figure mythique de l'artiste. Demandons-nous: l'artiste ritualise-t-il une réciprocité réelle ou parie-t-il sur l'apprentissage du public, comme le faisait par exemple Joseph Beuys avec ses happenings ? Le rite serait-il donc, aujourd'hui, essentiellement pédagogique, dans la mesure où il prétend amener l'art au public, et même transformer ce dernier en partenaire à part entière? Les plus récents parmi les rituels de l'art contemporain, notamment au travers de la dynamique des "collectifs", se veulent des rituels de "communion", et non plus la reproduction de la distance traditionnelle entre l'art et le public. Reste toutefois à savoir si la "communion" ne cache pas une simple métamorphose de la distance. Cette question rencontre dans la réflexion philosophique de Giorgio Agambem sur l'"office" de surprenantes élucidations.

Mots-clés: Rituel. Distance. Communion

No rito, é preciso gestos, contextos, textos, discursividades, encenação, participação, crença, etc. A arte sabe manejar tudo isto. O rito tem uma força de ligação, de junção entre seus vários parceiros. Para iniciar a reflexão, retomarei a análise que fiz em 2012 de uma exposição de Ricardo Basbaum no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte.[1]

Um dia, no meio de suas já bem conhecidas suas estruturas metálicas ("re-bancos"), Basbaum organizou um happening de leitura a múltiplas vozes. Sua dimensão ritualística me marcou, não por inovar, mas, pelo contrário, por confirmar o que, nessas circunstâncias, a arte contemporânea costuma exigir: os parceiros tradicionais de um rito social, a saber: o artista; um público pré-disposto a escutar ou participar; uma arquitetura ou um espaço de encontro. As múltiplas vozes se respondiam, se superpunham, se juntavam para fazer polifonia ou cacofonia; encenavam perfeitamente o ruído do rito, a *voz* do rito, a malha fina de seu *mecanismo*, a energia recôndita que o transforma em *poder* comunitário, em adesão a alguns enunciados que lançam dobras simbólicas sobre os participantes e que definem a participação ritual como alicerce basilar de uma "sociedade de discurso"[2] capaz de fruir de códigos compartilhados... A propósito dessas "múltiplas emissões de vozes"[3], poderíamos afirmar que o rito funciona de maneira análoga à linguagem barroca analisada pelo escritor cubano Severo Sarduy, que afirma que "seu sentido é a insistência de seu jogo", acrescentando em nota de rodapé que "o objeto da comunicação é o significante, não o significado"[4]. Isso é um ponto central do que entendo por rito artístico: é a arte que transmite e manifesta seus próprios poderes, sua capacidade de consolidar, em qualquer circunstância, uma operatividade simbólica própria. O rito artístico é "contrato ritual" (e vai além do que Jean-Marc Poinsot chamou, ao estudar as práticas *in situ*, de "contrato iconográfico"[5] entre o artista e seu público).

Nesse quesito, se lembrássemos, por exemplo, o que Roberto Pontual escreveu sobre a cena artística carioca dos anos 1960-70, encontraríamos uma série de tentativas para promover novos protocolos artísticos. A grande lição de criatividade desses anos foi notadamente de atribuir à arte novas capacidades de apresentação. Pouco a pouco, a construção de uma relação de integração mais completa entre o artista e o museu, a obra e o público, exigiu ajustes e acertos na construção da "prestação estética", como diz Poinsot. Novos ritos artísticos surgiram, como teatro concreto de uma partilha. Agora, por que relacionar com o rito os anseios de Pontual, ou ainda de um Frederico Morais nos famosos "Domingos da Criação", ou de Walter Zanini, curador do MAC, com suas exposições da Jovem Arte Contemporânea, todos motivados por uma ideia de

[1] BASBAUM, Ricardo, *Conjs., re-bancos* : exercícios & conversas,* Belo Horizonte : Museu de Arte da Pampulha, Projeto Arte Contemporânea 2011, 2012. Livro-catálogo da exposição e do seminário organizados pela curadora Renata Marquez entre fevereiro e abril de 2012, incluindo a conversa a nove, intitulada « re-projetando (belo horizonte) », p.26-52.

[2] Michel Foucault problematiza essa « sociedade de discurso » em *A ordem do discurso.* Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970, São Paulo, edições Loyola Jesuítas, 1996, (22a ed. 2012).

[3] SARDUY, Severo, *Barroco*, (1975), Paris : Gallimard, col. Folio/Essais, 1991, p.85 (trad. do espanhol por Jacques Henric e o autor)

[4] Ibidem.

[5] POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés.* Genève: Musée d'Art Moderne et Contemporain/Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 1999.

renovação dos comportamentos para com a arte e para com a vida? Já que associo ao rito a ideia de uma conservação simbólica de atos repetidos com freqüência, afim de afirmar a participação de um grupo social a uma crença comum, por que relacioná-lo com a "revolução" ou com o "experimentalismo" na arte? Já posso adiantar a resposta: em vários textos dos anos 1960, o experimentador Allan Kaprow nos esclarece. Para ele, todo ato que pretende, por exemplo, testar os limites da arte na ordem da visualidade, da plasticidade, da linguagem etc., precisa, para fazer sentido, acontecer dentro da arte[6]. O ato de tensionamento não pode sair da arte sem correr o risco de quebrar a exigência ritual(ística) que requer que um ato, sobretudo quando é de provocação, deve permanecer nos limites simbólicos daquilo que pretende transgredir. Nesse sentido, o rito tipicamente moderno da transgressão ou da experiência-limite precisa respeitar um certo padrão artístico. Em caso de transgressão total, isto é, em caso de ruptura total com um mínimo denominador comum entre a transgressão e essa moldura normativa; em caso de implosão absoluta do mínimo requisito necessário, o ato perde seu vinculo dialético com aquilo que quer criticar e morre esvaziado, desativado. Postulo que toda a arte moderna, na sua vertente mais radical, é um teste sempre reiniciado sobre os limites aos quais é possível chegar no tensionamento dos protocolos. Esse tensionamento dá um caráter singular a um rito que deve se precaver para não arriscar romper integralmente o cont(r)ato com seu espaço originário de legitimidade. Isso explica que os ritos "transgressivos" são sempre parcialmente transgressivos porque, para ser consistentes, eles precisam recorrer à dimensão ritualística da disciplina que pretendem superar... (Mesmo quando o contrato iconográfico tende a se apresentar, como acontece muito na arte moderna e contemporânea, como provocação, desafio radical, essa "negatividade" não deixa de ser a faceta paradoxal de uma positividade): as experimentações feitas sobre os limites da arte, a fronteira entre arte e não-arte, quando não quebram o elástico que as mantem no interior da arte, não passam de facetas paradoxais do rito artístico.

Tudo o que foi testado de extremo nas vanguardas do século XX, todos os enunciados iconoclastas, nunca deixaram de relançar o rito artístico. O jogo moderno da "de-" e "re-codificação" não traí o princípio do rito. Esse jogo nunca deixa de se funcionar como *experimentação do pertencimento* a uma mesma comunidade simbólica. Atrás do rito, existem o mito estruturante da crença no artista e uma demanda social que lhe é conexa. Essa crença e essa demanda constituem os esteios daquela *sociedade discursiva* que tende a compartilhar os mesmos códigos ou pelo menos, na condição moderna, *a testar a possibilidade da partilha, suas condições-limite*. E é assim desde Marcel Duchamp (o episódio de *Fountain*, em 1917, é o exemplo perfeito). O teor específico do rito artístico moderno parece consistir em *postular* essa comunidade. Ele defrontar-se-ia, portanto, com a experimentação criativa de uma comunidade possível, e não mais com sua inconstestável existência prévia. Retomando o que Basbaum mimetizava com sua enésima encenação ritualística de uma *possível comunidade artística*, ou, melhor dito, de uma *provável comunidade estética*, eu diria que o jogo artístico vem testar e performar, como que num contexto laboratorial, as

[6] KAPROW, Allan, "Experimental Art", *Art News* 65, n. 1, p. 60-82. "Experimental Art", em Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Jeff Kelley (org.), University of California Press, 2003.

potencialidades intrínsecas do rito. Muitas encenações da faculdade artística de socialização tentam responder à seguinte pergunta: o que pode o rito artístico? Ele é o teste e a experiência de alguma crença comum. Falemos portanto um pouco do oficiante privilegiado do rito, o artista.

É difícil saber quando *o artista* conquistou seu poder ritual. Na verdade, a cohabitação dos dois termos: "artista" e "ritual" é problemática porque ela remete a uma seqüência histórica recente. É a "idade da arte", como diz Régis Debray – apenas um meio-milênio de existência –, que inventou gradativamente o poder ritual do artista enquanto ser social. Antes dessa "idade da arte", não havia "artistas". Antes de "o artista" surgir como figura socialmente singularizada, só as imagens podiam encarnar um poder (no) ritual. Os séculos XIX e XX constituem o auge desse processo, por razões que não podemos apresentar aqui. Mas como defendo a tese de que a última convenção ou o último critério de validação da arte reside no artista, como bem nos ensinou Duchamp há já cem anos! – porque, ao encarnar seu derradeiro mito, só ele consegue manter simbolicamente de pé a estrutura esfacelada e absolutamente fragmentada do universo artístico –, é importante lembrar que é notadamente através de seu poder de auto-encenação, auto-celebração, inclusive, de auto-derrisão, que o artista forjou uma tradição recente de rito social. Tendo a pensar que a última e mais radical imagem que a arte é capaz hoje de produzir é a própria imagem simbólica do artista. Ouso afirmar que a única imagem que até hoje não sofreu um desgaste não é a imagem artística, ou o universo das imagens no seu uso artístico, mas a do produtor. *Uma estrutura que eu qualificaria, inclusive, de idolátrica, e que se revela muito resistente, contribui para que o artista seja o único artigo de fé sobrevivente no credo social acerca da arte e na economia monetária e simbólica que ela gera.* Isso explica porque, apesar das intenções, tantas ações interativas e relacionais restabelecem *in fine* a diferença que sempre separara o artista e o público. Inclusive, mesmo os jogos artísticos que investem num certo niilismo, quando se baseiam, por exemplo, na auto-devalorização, não deixam de instrumentalizar a negatividade para consolidar a produtividade social de uma figura nunca quebrada[7]. Agora, se o rito artístico tende a confirmar o pertencimento de parceiros a uma sociedade cujas regras são reconhecidas por todos, como anda a sua real extensão social?

Me pergunto realmente se a figura tão singular do "artista" faz sentido para toda a sociedade ou apenas para seus parceiros naturais, que são justamente os outros artistas; se, em conseqüência, o rito existe para fortalecer a crença endógena dos parceiros de um mesmo mundo da arte ou para difundir alguma proposta com uma maior extensão social; e se, hoje, ao pretender fazer do público um pleno parceiro, o trabalho de certos artistas não estaria transformando a arte num rito essencialmente pedagógico? Os mais recentes rituais da arte contemporânea, através da dinâmica dos coletivos, pretendem ser de "comunhão", e não mais reproduzir a distância tradicional entre arte e público. Entretanto, resta saber se hoje a "comunhão" não esconde uma simples metamorfose da distância. É que a ritualização da difusão da arte na

[7] É um pouco isso que tentei evocar em 2013 na minha comunicação sobre Vik Muniz (XXXIII° Colóquio do CBHA).

sociedade, notadamente nas comunidades dos "excluídos", com seu ideal de isonomia estética e de igualização da experiência numa comunidade deshierarquizada, não consegue, a meu ver, apagar a potência simbólica da arte e do artista. Poderíamos, inclusive, perguntar se, debaixo da generosidade social, não sobreviveria a crença na força que a arte teria de auto-afirmar seus poderes intrínsecos[8]. Me interessa entender como o artista ainda simboliza uma capacidade paradoxal de fortalecer a dimensão mítica tanto de sua figura quanto da arte. Isso lhe daria a autoridade para assumir posturas como a de um Joseph Beuys, por exemplo, para quem a singularidade do método artístico justifica que o artista o difunda na sociedade através de ritos de passagem expressos e testados a cada performance. Beuys era "oficiante". Beuys, através da analogia do santo e do artista, ambos capazes de fazer surgir *em nós* e *para nós* uma imagem primordial ; Beuys, com sua fé na capacidade de ambos trabalharem à regeneração da sociedade, não confirmaria a similaridade impressionante que a arqueologia da "liturgia" e do "officium" pelo filósofo italiano Giorgio Agamben permite estabelecer entre a função sacerdotal e a função formadora e iniciática do artista[9]? Como escreve Agamben acerca do sacerdote, ele aceita herdar e fazer perdurar um *ofício*, uma "função", algo que se situa "entre a moral e o direito"[10]. Essas análises interessam a função "sacerdotal" ou "litúrgica" do artista, capaz que seria de realizar uma ação que fosse uma forma de "instituição da vida comum"[11]. Toda reflexão sobre o *officium* envolve a questão do "sumo bem" e os modos de dar "uma forma ao uso da vida em todos seus aspectos". O que Agamben retira da moral ciceroniana do *officium* converge sobremaneira com as preocupações dos artistas que ambicionam uma ritualização social da arte. Eles agem um pouco como os ministros de um culto, acreditando, inclusive, na sua potência transformadora. É uma das dimensões quase "sacramentais" da "efetividade" litúrgica, como analisa Agamben. Nessa lógica, o "ministrar" implica, novamente, a crença no efeito subseqüente.

A partir dessa inserção extremamente rápida e intempestiva, podemos entender retrospectivamente o que Mário Pedrosa escrevia em 1968 quando ele identificava nos artistas dessa época o desejo de se tornar tão necessários à vida social quanto os antigos magos que desempenhavam um papel sagrado nas "sociedades primitivas"[12]. O sonho do artista em se tornar simbólica e socialmente incontornável almejava a recuperação de um poder ao mesmo tempo mítico e concreto. É a época na qual a arte inventava uma nova operatividade, novos ritos de passagem que se abriam ao público ao mesmo tempo que tendiam a consolidar a arte na sua performatividade. Nessa perspectiva, a noção lingüística e semiológica de "código específico de uma prática

[8] O rito artístico contemporâneo, entendido como operatividade simbólica e performatividade social, parece muito com a definição por Severo Sarduy da imageria renascentista da marchetaria como "evidenciação de seu próprio reflexo, encenação de sua maquinaria". Severo Sarduy, *Barroco*, op.cit., p.83.
[9] AGAMBEN, Giorgio, *Opus Dei. Arqueologia do ofício,* (Homo Sacer II, 5), São Paulo, Boitempo editorial, 2013
[10] Ibidem, p.83
[11] Ibidem, p.81-2
[12] « No fundo de todo esse movimento antiarte o que jaz por baixo é uma sagrada nostalgia dos artistas por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindível a sua vida coletiva como nas sociedades primitivas, de comunidade social autêntica, o eram à sua sobrevivência, à preservação de seus ritos sagrados e mitos », in : PEDROSA, Mario, « Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica », *Mundo, Homem, Arte em crise*, São Paulo : Perspectiva, 1986, p.235

simbólica"[13], encontrada em Sarduy, me parece adequada. Se a definição do gesto de atestação pela arte de sua própria performatividade me interessa tanto quando Sarduy a identifica na marchetaria é porque seu caráter de meta-organização espacial e visual me parece adequado à reflexão sobre o rito. Com efeito, ela ressalta algo de central: Sarduy fala da "ênfase na *operatividade* e menos na obra [...] na produção como mimesis de um *código* e menos na imitação de uma obra canônica"[14]. A arte contemporânea apresenta essa singularidade de deter uma alta consciência de seus poderes operacionais e simbólicos. É nesse sentido que ela pode elaborar mecanismos retóricos que são tantas formas de rito. A capacidade que a arte e o artista têm de se auto-encenar, de se auto-promover, de se auto-definir, de se auto-construir, de se auto-avaliar, de se auto-valorizar, mas também de se auto-devalorizar, de se auto-criticar etc., sustenta a força de suas estratégias de auto-consolidação. Os "deslocamentos" na arte nunca deixam de consolidar retroativamente seu sentido simbólico e seu centro operacional: trata-se de uma "figura da conservação"[15]! Ao ritualizá-los, a arte, mesmo quando dedica suas forças a se auto-desconstruir ou auto-criticar, não passa de ritual de conservação. Mesmo debaixo das mais perturbadoras máscaras a arte sabe sempre restabelecer seu sentido e seu centro. Figura circular e metáfora solar, a arte, fonte de luz e de iluminação das consciências adormecidas, precisa conservar e consolidar sempre seus poderes retóricos. O jogo da metáfora não é perda de seu centro; ela é apenas o caminho poético e ritual de uma auto-confirmação:

> como a metáfora, a rotação circular é a única translação dos corpos que garanta sua inalterabilidade e a invariabilidade de sua distância com relação a um centro que os anima e os modela; esse deslocamento permite, como no espaço simbólico, a produção do sentido: o funcionamento do sistema retórico/solar.[16]

Acredito realmente que o chamei de rito artístico é similar a esse mecanismo cosmológico e retórico: cada palavra da citação se mostra pertinente na definição de sua circularidade.

Referências Bibliográficas

ADVERSE, Angélica Oliveira, Devemos Ser uma Obra de Arte ou Vestir Uma. O Dandismo como Medium-de-Reflexão na Arte. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. (Profa. Patricia Franca-Huchet, orientadora).

[13] SARDUY, Severo, *Barroco*, op. cit., p.82. Sarduy fala da marchetaria renascentista. Ele fala também dela como de uma forma de exposição de "sua própria organização convencional".
[14] Ibidem, p.84
[15] Ibidem, p.85
[16] Ibidem.

AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei. Arqueologia do ofício, (Homo Sacer II, 5*), São Paulo: Boitempo Editorial, 2013

BASBAUM, Ricardo*, Conjs., re-bancos* : exercícios & conversas*, Belo Horizonte : Museu de Arte da Pampulha, Projeto Arte Contemporânea 2011, 2012

BEUYS, Joseph ; CUCCHI, Enzo ; KIEFER, Anselm ; KOUNELLIS, Jannis. *Bâtissons une cathédrale. Entretien.* Editoração por Jacqueline Burckhardt. Trad. do alemão : Olivier Mannoni, Paris : L'Arche, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970, São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 1996.

KAPROW, Allan, "Experimental Art", *Art News 65*, n. 1, p. 60-82.

PEDROSA, Mario, "Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica", In: *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo : Perspectiva, 1986

POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés.* Genève: Musée d'Art Moderne et Contemporain/Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 1999.

SARDUY, Severo*. Barroco.* Paris: Folio/Essais, 1988.

Francisco Matto[1] e Carl Einstein: visão e linguagem nos rituais da arte

Elena O'Neill
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Uma parte dos trabalhos do artista Francisco Matto se caracteriza por uma estrutura que condensa simultaneamente a ordem compositiva do construtivismo e uma simbologia cósmica com referências ao mágico, o mítico e o religioso: ele descobre no passado os fundamentos para reinventar os signos do presente. Esse aspecto de sua obra traz à luz o pensamento do teórico Carl Einstein, que considera que a importância histórica é sempre função do presente imediato, independentemente das coordenadas espaço-temporais das obras. Ao compreender a linguagem do artista e captar a significação de sua obra, somos levados ao centro da atividade criativa do artista e apreendemos a obra como processo vital, articulando assim conteúdo anímico, expressão sensível e linguagem. Esta comunicação pretende pensar as relações entre mito, ritual e linguagem na história da arte – e na teoria da arte –a partir de alguns elementos da obra de Matto e Einstein.

Palavras-chave: linguagem; mito; ritual; visão.

Some works of artist Francisco Matto are characterized by a structure that simultaneously condenses the compositional order of Constructivism and a cosmic symbolism, with references to the magical, mythical and religious: he discovers the foundation to reinvent the signs of the present in the art of the past. This aspect of his work brings into light Carl Einstein's theoretical thought, i.e., that in art, the historical significance is always the result of the immediate present, regardless of the spatial-temporal configuration of the works. By understanding the artist's language and the significance of his work, we are led to the centre of his creative activity, which enables us to grasp the work of art as a vital process, thus articulating animistic content, sensitive expression and language. This communication aims to think the relations between myth, ritual and language in art history – and art theory – as from some elements of the works of Matto and Einstein.

Keywords: language; myth; ritual; vision.

[1] Muito obrigada a Oscar Prato e Gustavo Serra pela generosidade com que responderam a minhas perguntas.

Entre as obras pertencentes ao Taller Torres Garcia (TTG) expostas na Galeria de Oscar Prato, em Montevidéu, um conjunto de esculturas se destaca pela sua potência. Se trata dos *Tótemes,* de Francisco Matto (1911-1995), pintor autodidata e aluno de Joaquin Torres Garcia desde 1939.[2] Membro fundador do Taller desde sua criação em 1943, Matto foi considerado por Gonzalo Fonseca, outro integrante do grupo, como o mais grande artista do Taller embora muitos ainda, em 1997, não tenham descoberto sua magnitude.[3]

Desenhista, pintor e escultor, Matto soube enfrentar o desafio de conquistar uma linguagem própria e alcançar um equilíbrio entre os ensinos de Torres e seu desenvolvimento pessoal. Testemunho disso são os *Tótemes,* parte de uma série de esculturas verticais planas, em madeira, realizadas a partir da década de 1960.[4] De dimensões diversas e frequentemente consideradas como frontais, se caracterizam por uma composição construtivista, de fatura simples e com clara referência a elementos cósmicos e ancestrais; referência que ele descobre nos postes funerários dos Mapuches, que conheceu na década de 1930 quando viajou ao sul argentino, como nos pátios de Pompeia que ele fotografou em 1954. Esses *Tótemes* talvez sejam os trabalhos que mais revelam sua relação com a arte arcaica e a pré-colombiana, sobre tudo em vista da afinidade estreita que elas estabelecem com a natureza, o mágico e o mítico. Ainda mais: esses trabalhos surgiram do longo convívio que ele manteve com as cerâmicas, esculturas e tecidos pré-colombianos dispostos no seu ateliê, coleção que o levou a criar o Museu de Arte Pré-colombiana, inaugurado o 17 de setembro de 1962.[5]

O fato de ter sido um dos poucos artistas latino-americanos que percorreu o continente americano na década de 1930 nos autoriza a concluir que essa viagem, e a consequente experiência direta dessas obras, foi determinante para o processo criativo do artista e para o diálogo que ele estabelece entre esses objetos e sua arte. Mas tal experiência sem dúvida também permeia a organização que Matto institui na sua

[2] Francisco Matto começou a pintar em 1926 e a expor por primeira vez nos salões oficiais em 1937. Foi um dos diretores do Taller Torres Garcia, exerceu como professor em vários períodos e participou das 156 exposições organizadas pelo grupo em América e Europa. Muitas de suas obras apareceram publicadas no *Removedor* – revista criada pelos jovens integrantes do Taller publicada entre 1944 e 1953 (a revista, editada com recursos materiais escassos, assumiu o papel de defender o movimento construtivo e difundir as idéias de Torres Garcia). Coleções públicas e privadas em Montevideo, Buenos Aires, São Paulo, Nova Iorque, Frankfurt, Berlim, Paris e outras cidades, contam com obras de Matto.

[3] Resposta de Gonzalo Fonseca a Oscar Prato, na visita a seu ateliê em New York em 1997. In: PRATO, O.; SERRA, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma* (catálogo). Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007, p. 9.

[4] Imagens disponivéis no site http://franciscomatto.org/obra.php.

[5] O Museu ficou aberto até 1978. Resultado da colaboração entre o artista e Ernesto Leborgne (diretor do Museu), originalmente localizado nas cocheras do sítio onde morava, oferecia ao público acesso a obras indoamericanas. Se realizaram várias exposições e tiveram catálogos publicados com textos de Augusto Torres, Manolita Piña, Alfredo Cáceres, Amalia Nieto, Eduardo Yepes, Ernesto Leborgne e outros. (Catálogos disponivéis na página da Fundación Francisco Matto, http://franciscomatto.org/arte_precolombino.php). Sobre qualidade da coleção, ver a carta de Paul Rivet a Francisco Matto, com data do 6 de dezembro de 1954 (diponível em http://franciscomatto.org/arte_precolombino.php). Sobre a repercusão do Museu de Arte Precolombiana ver o artigo "La colección Matto. Viejas artes del Nuevo Mundo", publicado no Semanário *Marcha*, nº 1167, Montevideo, 2 de agosto de 1963, p. 22. Disponível no site http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/1480.
A coleção de arte precolombiana está atualmente em mãos da Fundación Francisco Matto.

coleção segundo um olhar artístico e relevante para apreender os ensinos de Torres em relação ao passado indo-americano desde dentro.

Porém, um olhar mais atento nos revela uma relação imbricada entre arte, religião e estética assim como uma visão revigorada do mundo por parte do artista; uma visão na qual o religioso diz respeito a uma integração com as dimensões cósmicas e mágico-míticas da vida. Mas Matto também compreendeu a tradição plástica pré-colombiana. Ele observou as leis que a guiavam sem considerá-las como um conjunto de regras a observar e sim fazendo surgir delas um vocabulário pessoal constituído por alguns símbolos universais e outros que respondem a sua própria subjetividade. O modo em que retrabalha e articula esses símbolos ao longo de sua trajetória responde a um pensamento visual individual que descobre no passado os fundamentos para reinventar os signos do presente. Articulando uma construção abstrata com símbolos ameríndios, Matto restitui à arte sua dimensão ritual e cosmológica e restabelece a herança esquecida da abstração pré-colombiana.

Os *Tótemes* nos confrontam com uma temporalidade diferente, indeterminada, que admite multiplicidade de leituras sugeridas pela utilização da madeira, um material vivo, orgânico, sensível e ao alcance do homem. A estrutura fibrosa, a maleabilidade e flexibilidade, a rugosidade e irregularidade, funcionam como suporte cromático de estruturas animadas por uma grande força vital que provém da estranha intimidade que sua arte estabelece com a natureza. A verticalidade dessas peças nos lembra de criações artísticas arcaicas, de árvores habitados por espíritos sagrados para o homem, da arte enraizada no território da representação mágica, de rituais que dissolvem a barreira construída entre interioridade e exterioridade. Referências que ressoam nas palavras do artista quando alega que "devemos avançar, trabalhosamente, do profundo ao desconhecido".[6]

Segundo Matto, "o pintor deve morrer, o eu deve desaparecer para que assim nasça a pintura".[7] Por um lado, a potência estética de sua obra vai além de uma vontade de continuar existindo ou de contornar o absurdo da morte através de uma ação de energia plástica. No entanto, a força vital de seus trabalhos aponta para uma visão da morte como passagem fluida de uma forma de existência para outra, um entendimento que também encontramos no pensamento mítico. Por outro, o artista cria uma estrutura que condensa simultaneamente a ordem compositiva do construtivismo, uma simbologia cósmica com referências ao mágico, o mítico e o religioso. Matto trouxe à realidade elementos subjetivos: nos oferece um mundo que seria inexistente se não fosse concebido pela arte, cria uma geometria que não apaga a emoção mas a sustenta com inteligência. Poderíamos concluir que estes aspectos da obra de Matto, assim como os elementos religiosos que ele toma das culturas arcaicas em seus níveis

[6] MATTO, Francisco. Documento inédito, citado em HABER, Alicia. "Matto: La búsqueda de la esencia". In: PRATO, O.; SERRA, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma*. Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007, p. 17; de TORRES, Cecilia. *Francisco Matto. Another way of seeing.* Catálogo da exposicão na Cecilia de Torres Gallery, Nova Iorque, entre fevereiro e maio de 2016.
[7] MATTO *apud* HABER, Alicia. "Matto: La búsqueda de la esencia". In: PRATO, O.; SERRA, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma*. Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007, p. 13.

mais significantes, são um modo de recuperar o poder mágico para criar realidades concretas e continuar dando sentido à arte. Porque as figuras de Matto são um modo de reintroduzir a noção de forma em termos de função psíquica, semelhante à exercida por símbolos e objetos mágicos que conectam ao homem com uma realidade para além da razão.

É nesse sentido que nos permitimos colocar Matto lado a lado com Carl Einstein[8] e os artistas que o teórico alemão inclui no processo continuo de transformação e recriação do mundo pelo homem. Por um lado, Einstein pode nos ajudar a entender, e não a explicar, o que Matto chama de arte universal.[9] Uma arte na qual a estrutura dos objetos, libre da experiência efêmera e subjetiva do observador, leva o artista a afirmar que "aquele que saiba ver, descobrirá logo que, por exemplo, um Korus grego, ou um estuco maia, ou uma escultura da 'arte negra' descansam sobre as mesmas regras. As regras inamovíveis da arte".[10] Por outro, a obra de Matto atualiza as propostas de Einstein. O teórico alemão alega que, para a sobrevivência da arte, é necessário que ela transforme a visão do mundo e preencha o vazio de sentido e conteúdo deixado pela religião. Segundo o teórico, o artista deve criar e determinar um real que não seja interpretação ou preconceito acadêmico e sim um fato plástico, uma realidade com suas próprias condições, e assim, restituir ao homem sua capacidade criadora.

Mas Einstein também busca recuperar a interpenetração entre *visão* e psiquismo, revigorar as forças mágicas e a potência plástica das obras. Para ele, a arte e a linguagem são modos de tornar visível a dimensão poética do mundo: dizem respeito à *formação*, à experiência de fixar uma emoção ("experiência vivenciada" no sentido fiedleriano), à transformação de uma imagem mental difusa e flutuante numa materialmente visível.

Porém, o mundo só se torna inteligível quando a linguagem consegue encaixá-lo no espaço, traduzi-lo numa linguagem espacial. Por sua vez, quando delimita e distingue esse espaço, surge a diferença entre o sagrado e o profano. O mito não começa apenas quando a intuição do mundo e seus diferentes aspectos se transforma em imagens bem definidas; ele surge quando atribuímos a essas imagens um nascimento, um devir. Ou seja, o caráter sagrado não é a natureza ou a qualidade do mito; é, sim, o ato de *vir a ser*, e para isso é necessário um passado profundo, uma origem. Dito de outro modo, a linguagem não tem apenas a função de representação, mas também a de atuar, o que nos leva a distinguir entre a causalidade à qual se refere o mito e a explicação causal exigida e presentada pela ciência. Enquanto o pensamento científico focaliza a transformação na medida em que expressa uma lei universal, a metamorfose mítica diz respeito à uma transformação concreta e individual.

[8] Poeta, historiador e teórico da arte, editor e tradutor, representante e intérprete das vanguardas artísticas, literárias e políticas do começo do século XX, Carl Einstein (1885-1940) foi também um mediador cultural entre França e Alemanha, contribuindo à divulgação, reconhecimento e valorização da arte moderna.
[9] Ver vídeo *Matto. El misterio de la forma.* Entrevista realizada por Alfredo Testoni em 1993. Disponível no site http://franciscomatto.org/archivo.php.
[10] MATTO *apud* HABER, Alicia. "Matto: La búsqueda de la esencia". In: PRATO, O.; SERRA, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma*. Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007, p. 21.

Este recurso, a metamorfose mítica, aparece frequentemente na obra de Einstein. Por exemplo, em "Bruxelas. Exposição de arte negra" (1930), ele se refere à noção de *trowo* tal como formulada pelo povo Ewé, deidades momentâneas e instáveis, forças que habitam os objetos e que lhes conferem poderes mágicos. A manifestação desses poderes, seja em pessoas ou objetos, pertence a uma esfera particular, separada do cotidiano por uma série de regras e procedimentos. No caso dos objetos, este procedimento ou ritual os dota de poder, e se bem estes artefatos podem ser comercializados, sua força mágica é específica embora seja possível que este poder se desloque de um objeto para outro. Apesar disso, nem todo objeto possui um *trowo*: só o possui aquele que por algum motivo tem um poder extraordinário e efetivo que incita a um pensamento mítico, aspecto que o insere em outro universo e o destaca de outros objetos do cotidiano. No entanto, a adoração ou culto de determinados artefatos e instrumentos constitui um fator importante do desenvolvimento da consciência religiosa e da cultura técnica.

Em outros textos, Einstein apresenta mitos e lendas de diversos povos africanos e estabelece uma relação entre o rigor formal dos objetos e o conjunto das atividades culturais desse grupo, inserindo assim esses objetos na cultura à qual pertencem, devolvendo-lhes assim seu poder como expressão do espírito coletivo. O teórico destaca as múltiplas possibilidades de combinações e justaposições das figuras que regulam os volumes e a diversidade de elementos e ritmos utilizados, nomeando essa articulação de "tectônica". Ele ainda ressalta o uso de formas tectônicas, formas que correspondem a elementos do corpo humano associadas a experiências formais ligadas à história coletiva e, portanto, aos mitos e rituais estruturadores dessas sociedades.

Einstein conclui sua última obra publicada em vida, *Georges Braque* (1934), com a frase "o mito foi reintegrado no real, e a poesia se torna o elemento original da realidade".[11] Em Einstein o mito não é nem a transformação da história numa lenda fabulosa, nem a aceitação de uma fábula como história. Por um lado, ao considerar as invenções cubistas como criação de mitos, ele entende o mito como condicionado e negociado pelo agenciamento da linguagem, portanto, como veículo para penetrar os objetos para além de suposições previamente determinadas sobre "realidade" e "aparência", "original" e cópia". Por outro, qualificar a poesia como verbo exige fazer o percurso das palavras e ir onde elas nos levam, abandonar o critério de confirmação da realidade e descartar associações convencionais, exige reconhecer que a força mítica das obras têm o poder de criar a realidade.

Em Einstein, o conteúdo anímico e a expressão sensível não existem independentemente e sim intimamente entrelaçadas, ainda que palavras e objetos muitas vezes são uma convenção que condensa ordens do passado e inibem a criação. Ele assume o exercício de uma escrita e uma visão ativas como modos de ir ao encontro de uma convenção fundada em relações de causa/efeito e adequações a modelos dados que admitem verificações, imobilizam o real e inibem os mecanismos

[11] EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934). Bruxelas: La Part de l'Oeil, 2003, p. 163.

psíquicos. Considerando a expressão lingüística como constitutiva do pensamento e as artes visuais como formadoras de visualidade, a tarefa de artistas e intelectuais é dar conteúdo a sua época. Na sua dupla função de elemento expressivo e de configuração do mundo, a linguagem não é apenas um meio de comunicação ou de representação do real; se bem utilizamos a linguagem falada para veicular uma experiência, não devemos restringir a experiência às palavras nem acostumar a mente à versão falada da experiência. Sendo tais considerações também válidas para a linguagem plástica, é plausível avaliar a arte desde outra visada.

Pensar o ritual da arte como um corte no fluxo da existência confere a cada instância singular um tom particular. Contudo, o ritual antecede ao mito. O ritual não é uma encenação, é o próprio acontecimento; o mito não explica o ritual; diz respeito, sim, à origem desse acontecimento. Ritual e mito se tornam um par inseparável, e a *visão* ativa é uma instância do ritual que nos autoriza a pensar a *forma* como operação que articula o eu com o mundo.[12] A obra artística se tornaria assim um mito, ou seja, uma nova origem na série de transformações que chamamos história da arte. Em outras palavras, o mito não só apresenta uma concepção espacial específica, distribuindo e orientando o mundo desde pontos de vista totalmente diferentes aos da ciência. Compreender a arte – e a história da arte – como mito seria um modo de criar aberturas de modo de que cada presente crie sua própria sombra histórica, invertendo assim a relação entre passado e presente.

Mas voltando para Matto ... Com uma linguagem plástica pessoal, consolidada antes de seu encontro com Torres e confluente com a tradição torres-garciana, apropriando-se de uma herança artística pré-colombiana e com uma grande economia de formas, as esculturas de Matto se caracterizam por uma total ausência do banal. De um modo muito original, com unos poucos elementos, o artista dá forma a una idéia; ele toma uma forma, a leva a sua simplicidade extrema e a torna um elemento plástico, concreto, que ganha existência como objeto inserido no mundo.

A inclusão de seus trabalhos num marco natural – jardins, praças, praias – incita a pensar suas esculturas como resultado de imaginar o homem cósmico, frontal e heroico na paisagem, apropriando-se de seus primeiros mitos. Matto transforma o homem cósmico em homem histórico: ao habitar definitivamente a escultura, o filho do sol se converte em forma artística e assim atravessa fluidamente a fronteira entre duas realidades; sua imaginação existencial articula natureza com pensamento mágico, e sua potência criativa se manifesta na metamorfose e criação de novas possibilidades visuais. Nessa ação, Matto reconhece, reatualiza e articula o valor da arte indo-americana no presente. No entanto, suas obras carecem de conexão com um período identificável ou um lugar concreto, embora elas remetam a culturas cuja linguagem plástica se caracteriza pela sua perfeição e simplicidade, ambas adquiridas nas profundezas do tempo. Ainda mais: esses trabalhos não assumem consignas da arte da antiguidade nem apelam a anacronismos. Pelo contrário, eles apresentam uma

[12] Ver CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symbolique. La pensée mythique* (1924). Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

confluência com as artes de outras coordenadas espaço-temporais e resultam inteligíveis numa temporalidade que se distingue por ser bem mais ampla do que geralmente se entende por "presente".

Em Matto o ato criativo revela a superioridade espiritual do homem: a força que anima e transforma continuamente seus trabalhos é um modo vital e contundente de lidar com o problema da morte – talvez o problema principal da arte. De modo conciso e a partir de um convencimento interno, ele formula uma saída plástica original, descartando referências a exemplos consagrados e examinando minuciosamente as formas pertencentes a seu cotidiano. A *visão ativa* do artista descobre linhas, planos e cores que deflagram uma multiplicidade de sensações; esses estímulos provocam reações que, por sua vez, remetem ao movimento da vida. Enquanto signo e testemunho desse impulso criativo, os tótemes de Matto funcionam como *imagens-em-ação* e nos confrontam com a realidade da obra de arte, com a verdade artística do trabalho, e requerem ser pensados como produção de realidade.

Por outro lado, Matto se despreocupa do efeito que seus trabalhos produzem, sua atenção está dirigida a descobrir bons pontos de partida. Sua obra nos lembra de que a arte é uma linguagem, nos aproxima do verdadeiro conteúdo dessa linguagem que é assumir a instabilidade do mundo visível no qual a permanência é apenas a forma que o real adopta para nós. O mundo de Matto é aquele de suas obras e seu pensamento está necessariamente ligado a essas formas. Seu conhecimento não se mostra na sua atividade artística; pelo contrário, é sua própria atividade artística que constitui o conhecimento, dissolvendo assim qualquer dualidade entre mundo sensível e suprassensível. Por meio da forma, o artista apresenta uma intuição sensível e uma representação mental.

Contudo, e levando em conta que o artista se distingue por falar uma linguagem diferente à do teórico, alguns elementos permitem concluir que Matto e Einstein agem de um modo semelhante. Ambos não se satisfazem com aquilo que resulta apenas suficiente, ambos se opõem às opiniões convencionais de seus contemporâneos anunciando-lhes uma nova verdade. De fato, o mundo que Matto cria vendo-o, e que vê enquanto cria, não é um mundo onde os elementos podem ser apreendidos em conceitos e articulados segundo uma causalidade. Por sua vez, Einstein se vale de uma relação funcional entre "matéria" e "consciência", para ele duas modalidades de organizar a experiência vivenciada, uma experiência que precede à distinção entre o físico e o psíquico e que dissolve a distinção entre objeto e sujeito. Essa dissolução admite qualificar a arte não como falsificação da experiência e, sim, como sua extensão. Consequentemente, a teoria da arte resulta do confronto com a obra. Nesse embate, sempre atual porque a obra de arte está sempre viva, aberta, em constante processo de ressignificação, se origina uma intensificação dos processos psíquicos – e não psicológicos – envolvidos no ato da visão. Esses processos psíquicos deflagram uma *visão ativa* e, como participantes desse encontro, somos chamados a fazer a distinção entre a questão do homem e a questão da figura humana na arte; a perceber a diferença entre dar forma e ilustrar uma idéia; a descobrir a consistência e densidade

de trabalhos em termos de valores plásticos; a refletir sobre o modo em que abordamos e escrevemos sobre os objetos artísticos.

Poderíamos concluir que tanto Matto como Einstein buscam articular a avalancha incessante do sensível por meio das formas permanentes. Ambos estão profundamente engajados com a verdade artística, entendida não como conteúdo da obra mas, sim, como sua apresentação no mundo. Eles nos mostram diretrizes para nos aproximamos do ritual da arte. Um ritual que, por sua vez, é o ponto de partida para a construção de novos mitos e, portanto, para a historia da arte e sua escrita.

Referências Bibliográficas

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symbolique. La pensée mythique* (1924). Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934). Bruxelas: La Part de l'Oeil, 2003.

PRATO, Oscar; SERRA, Gustavo (orgs.). *Matto. El misterio de la forma* (catálogo). Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007. Disponível no site http://franciscomatto.org/pdfs/bibliografia/2007_el_misterio_de_la_forma.pdf. Último acesso: 09/09/2016.

de TORRES, Cecilia. *Francisco Matto. Another way of seeing.* Catálogo da exposição na Cecilia de Torres Gallery, Nova Iorque, entre fevereiro e maio de 2016. Disponível no site http://www.ceciliadetorres.com/pdf/press_136.pdf. Último acesso: 22/09/2016.

Ruídos no Ritual da Recepção Estética – O Juízo "Isto não é arte"

Guilherme Delgado
Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ)

Concordar que tudo que se propõe a ser arte de fato seja, tornou-se uma obrigação tão clara, que aos poucos foi ganhando um contorno ritualístico. Nesse sentido, qualquer um que discorde de que algo seja arte, é rápida e explicitamente criticado, em um cenário plural onde tudo parece ter lugar, menos essa recusa. Esta comunicação pretende trilhar o caminho contrário, analisando um pouco melhor alguns sentidos gerados pela declaração de que algo não é arte.

Palavras-Chave: Juízo Estético; Recusa; "Isto não é arte"

Agreeing that everything that is proposed as art is really art has become such a clear obligation, that one could found some ritualistc aspects in it. Anyone who disagrees is easily criticized, in a situation where everything seems possible, except the refusal. This communication aims to march in the opposite direction, analysing some of the aspects related to the denial of something as art.

Keywords: Aesthetics Judgment; Refusal; "This is not art"

> "O GRANDE CORO: O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo. Muitos não são consultados, e muitos estão de acordo com o erro. Por isso: O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo."[1]

Ainda não se retirou da sentença "isto não é arte" o caráter pejorativo que os meios artísticos e a crítica de arte têm deste enunciado. Recusar a algo o caráter artístico, salvo em limites extremamente polêmicos [2], parece ser resultado de um conservadorismo radical, de uma obstinação em não aceitar a pluralidade possível da arte, enfim do abraçar-se a um determinado estado anterior da arte como se esse fosse sólido, eterno. Na medida em que várias práticas da arte contemporânea vão ganhando progressiva legitimidade social, a recusa parece se tornar cada vez um ato mais difícil e custoso. Como diz a socióloga Nathalie Heinich:

> "Uma vez bem sucedida a integração de uma obra no seio dos valores estabelecidos, a rejeição se torna um ato eminentemente arriscado por aquele que, caso permaneça excessivamente isolado em sua posição, corre o risco do descrédito..."[3]

Por um lado, esta recusa aos que recusam tem uma certa razão. De fato, muitas vezes a sentença "isso não é arte" não passa de uma teimosia ou resistência inútil, mas isso não significa que esta posição seja numericamente minoritária. Como apontam as obras da já mencionada Heinich e de Dario Gamboni[4], atos de iconoclastia, queixas em livros-registro de exposições, protestos em forma de cartas aos jornais, além da recusa silenciosa são bem mais frequentes do que habitualmente levam em consideração as teorias da arte. O convívio com pessoas de fora do meio artístico demonstra isso empiricamente. Se muitas pesquisas ignoram esse aspecto, é por muitas vezes "esquecer", tanto dessas posições, como das diversas formas de constrangimento ao espectador, as quais muitas vezes o inibem de se posicionar, conforme abordou Bourdieu em mais de uma obra[5].

Por outro lado, a possibilidade da recusa, direito de cada um, é politicamente mais instigante do que supõe o enfado do meio da arte com esses espectadores que preferem a negação. "Isto não é arte" não deve ser pensado apenas como a reação do receptor desabituado às práticas dos artistas contemporâneos, ou que enxerga a modernidade como uma espécie de mal a extirpar. Para desenvolver essas afirmações, gostaria de expor em linhas gerais o pensamento de Thierry de Duve, para então

1 BRECHT, Bertold. Aquele que diz sim / Aquele que diz não, in: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 P. 217.
2 Vários exemplos dessa natureza podem ser encontrados em: ARDENNE, Paul. *Extrême – Esthétiques de la Limite Dépassé*. Paris: Flammarion, 2006.
3 HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998. P. 240.
4 As de Heinich já foram mencionadas. GAMBONI, Dario. *Un Iconoclasme Moderne – Théorie et Pratiques Contemporaines du Vandalisme Artistique*. Lausanne: Éditions d'en bas, 1983.
5 Por exemplo: BOURDIEU, P. *O Amor pela Arte – Os Museus de Arte na Europa e seu Público*. São Paulo: EDUSP, 2003.

adentrar em uma consideração mais interessante acerca do dizer "isto não é arte"

Fazendo um resumo bem condensado do autor, pode-se dizer que para De Duve, no campo da arte, as relações são estabelecidas, mediadas e transformadas a partir do juízo estético, entendido não mais nos termos kantianos acerca da beleza, mas como a decisão acerca de algo ser arte ou não. Quando algo se coloca a partir de quatro condições enunciativas – a de ser um objeto, produzido por um autor, para um espectador, tendo uma instituição como suporte – o juízo entra em cena. Sua atuação consiste em associar determinado objeto ou situação a uma de duas sentenças possíveis: "isto é arte" ou "isto não é arte". Desta forma, sempre cabe ao espetador o veredito final, sem que haja uma dimensão de certo ou errado, apenas posições mais fáceis ou difíceis de serem sustentadas socialmente.

Sendo assim, o que seria possível dizer acerca da expressão "isto não é arte"? Em primeiro lugar, "isto não é arte" não é apenas a versão negativa de "isto é arte". De Duve reconhece que esta diferença não pode ser colocada de forma antitética,e por isso, sugere que a relação entre "isto é arte" e "isto não é arte" apresenta-se como um diferendo, conceito que ele toma de Lyotard:

> "Diferentemente de um litígio, um diferendo [*différend*] seria um caso de conflito entre duas partes (no mínimo) que não poderia ser resolvido equitativamente dado a falta de uma regra de julgamento aplicável às duas argumentações. Que uma seja legítima não implicaria que a outra não seja. Se aplicarmos, entretanto, a mesma regra de julgamento a uma e a outra para resolver o diferendo como se este fosse um litígio, causamos um prejuízo a uma delas (no mínimo, e a ambas se nenhuma admite esta regra)." [6]

Ou seja, seguindo as indicações de De Duve, nota-se que se a diferença entre ajuizar algo como "arte" ou como "não arte" é da ordem de um diferendo, então não se deve buscar um, inexistente, espaço comum entre as duas sentenças[7]. Portanto, faz-se necessário buscar a especificidade da sentença "isto não e arte". Para tal, três famosas obras ficcionais podem ajudar a encaminhar a questão[8].

6 LYOTARD *apud* DE DUVE. *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995. P. 11. A tradução deste trecho foi retirada de http://revistalampejo.apoenafilosofia.org/edicoes/edicao-2/traducoes/Tr%C3%A7%C3%A3o_1_Jean-Fran%C3%A7ois_Lyotard_177_a_181.pdf Acessado em 01/05/14 às 17:20.

7 Nathalie Heinich também faz uma análise nesse sentido: "Detratores e defensores da arte contemporânea se encontram, na maioria das vezes, na situação de um diferendo, pois os valores a partir dos quais eles argumentam são heterogêneos, de maneira que os argumentos de uns, no contexto da questão, são sem pertinência sob o ponto de vista dos outros. Dessa forma, eles têm poucas chances não apenas de chegar a um acordo, mas até mesmo de se ouvir." (HEINICH, Nathalie. *L'Art Contemporain Exposé aux Rejets*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997. P. 211-212. Minha tradução)

8 Subjaz e esta estratégia a ideia de que a ficção literária pode ajudar a vocalizar algumas questões pouco abordadas na sociedade, embora obviamente essa não seja a única função social da literatura.

Três Ficções

De Duve diz que fala a partir da posição do idiota[9], ao tornar o juízo "isto não é arte" tão relevante quanto "isto é arte". Entretanto, gostaria de propor que esta posição não é a do idiota, mas o que pode ser chamado de "posição de Bartleby" – o famoso personagem do conto de Herman Melville[10], que recusa tudo que lhe é pedido dizendo "prefiro não". Muitas discussões têm tomado esta história como o exemplo, ao mesmo tempo radical e ficcional, de uma resistência ao capital, à ordenação social, ao poder. Sem descartá-las, interessa mais para o caso aqui em questão, pensar na leitura sugerida por Agamben para esta história. Ao retomar o sentido aristotélico de potência, o filósofo italiano afirma que:

> "Somente uma potência que pode tanto a potência quanto a impotência, é, então, a potência suprema. Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode advir transportando (...), no ato, a própria potência de não ser" [11]

Se Bartleby é a figura extrema "que não escreve nada além de sua potência de não escrever"[12], meu propósito em qualificar o interesse de De Duve pelo juízo "isto não é arte" em termos de uma "posição de Bartleby", é destacar como este entendimento de juízo, na medida em que leva igualmente em conta o poder ser arte, como o poder não ser, dispõe para cada espectador a potência de seu ajuizamento. As teorias que de alguma forma pressupõem que o espectador deva aceitar que determinada obra é de arte, sob pena de considerá-lo um incapaz, um reacionário, ou qualquer outro termo de teor negativo, na verdade acabam por destituí-lo da potência de seu ato de ajuizar, o qual traz sempre a uma dupla possibilidade: tanto "isto é arte" como "prefiro que isto não seja arte", para parafrasear o personagem.

Já em Brecht, lê-se uma outra possibilidade para a negativa:

> "O MENINO: (...) E quanto ao antigo grande costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso é de um novo grande costume que devemos introduzir novamente diante de cada situação.
> OS TRÊS ESTUDANTES: O que fazer? O que o menino disse não é nada heroico, mas faz sentido "[13]

Nesta peça, um menino doente deve escolher entre aceitar ser sacrificado, para não atrapalhar a viagem do grupo para a cidade, ou em recusar sua morte, forçando todos a voltarem ao vilarejo. Após ter escrito a versão em que o menino concordava com sua

9 Ver o diálogo entre De Duve, Arthur Danto e Richard Shusterman: http://www.tate.org.uk/context-comment/video/contested-territories-arthur-danto-thierry-de-duve-richard-shusterman Acessado em 7/7/2016.
10 *Bartleby, o Escriturário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
11 AGAMBEN, Giogio. *A Comunidade que Vem.* Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Edição Kindle. 34.
12 *Ibid*. 35
13 BRECHT, Bertold. Aquele que diz sim / Aquele que diz não, in: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1988. P. 231.

morte, Brecht foi questionado por que a personagem não poderia simplesmente ter se recusado. Isso o fez escrever uma versão alternativa, em que a mesmo personagem dizia que não, provocando um desfecho diferente[14]. Desde então a recomendação do autor é que as duas peças sejam feitas em sequência.

Tanto dessa dramaturgia, como do surgimento de uma história bifurcada[15], surge uma questão importante. O juízo negativo de alguma forma força a reescrita da história. Em termos da história da arte, seria possível dizer que cada recusa de alguma forma amplia e complexifica o leque de narrativas possíveis. Nesse sentido, nenhum historiador da arte deveria condenar sequer o mais reacionário dos espectadores – e não apenas pela constatação de que a recusa é um direito, mas pelo fato de que "isso não é arte" pode ser a base para a produção de novas construções para o campo historiográfico também. Uma via para escapar à melancólica constatação de um esgarçamento onde tudo parece possível, menos a recusa.

Não é minha intenção aqui explorar o quanto essa visada também constitui um problema político mais amplo, o quanto o universo de possibilidades supostamente irrestritas não é apenas mais uma versão de determinada forma de relativismo cultural conservador, o qual tem sido criticado por diversos autores[16]. Em vez disso, gostaria apenas de comentar brevemente mais uma ficção com o tema da recusa à tona.

Em *História do Cerco de Lisboa*[17], de José Saramago, Raimundo Silva, revisor de livros, resolve alterar uma obra na qual trabalha, escrevendo que os cruzados não apoiaram a retomada Lisboa. A partir daí, será necessário para a personagem reinventar toda a história social, um movimento indissociável da reinvenção de sua própria vida pessoal – ele começa uma relação com a sua chefe e supervisora.

Se no já mencionado Bourdieu os casos de recusa, incompreensão ou qualquer tipo de insucesso na recepção estética, são vistos como pontos de uma curva, capaz de atestar as diferenças de capital simbólico e poder na sociedade, aqui a recusa aparece não como uma consequência, um ato de passividade perante a distribuição de poder na sociedade[18], mas como uma espécie de desvio, de abertura de uma via criativa para si.

Conclusão

Enfim, como sugerem os exemplos ficcionais acima abordados, a recusa pode

14 Essa história aparece em muitos comentadores diferentes e ao que tudo indica, não é lendária, tendo de fato acontecido.
15 As duas peças são iguais em quase todos os pontos, embora o sentido da viagem – ir atrás de remédios (Aquele que diz sim), uma expedição de pesquisa (Aquele que diz não) – seja distinto em cada uma.
16 Por exemplo, penso em Zygmunt Bauman.
17 SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
18 Vários autores colocam isso como uma crítica ao pensamento de Bourdieu – essa padronização de posições que sempre são singulares. No entanto, creio que sua abordagem é sim pertinente, e que a formação dessas "curvas" é um método sociológico hábil para esclarecer várias questões, mesmo que não seja capaz de abarcar todos os aspectos da recepção artística.

significar o próprio sentimento da potência no ajuizar, a demanda por uma nova historiografia, uma reinvenção de si, e certamente muitas outras possibilidades que extrapolam a exclusiva denominação de "reacionário". Sem dúvida, não se trata de privilegiar o "não", mas de perceber que "isto não é arte", é uma sentença interessante demais, para ser recusada apenas por contrariar um ritual social cada vez mais inerte.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giogio. *A Comunidade que Vem.* Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ARDENNE, Paul. *Extrême – Esthétiques de La Limite Dépassé*. Paris: Flammarion, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *A Cultura no Mundo Líquido Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *O Amor pela Arte – Os Museus de Arte na Europa e seu Público*. São Paulo: EDUSP, 2003.

BRECHT, Bertold. Aquele que diz sim / Aquele que diz não, in: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1988.

DANTO, Arthur; DE DUVE, Thierry; SHUSTERMAN, Richard. Contested Territories. Disponível em: http://www.tate.org.uk/context-comment/video/contested-territories-arthur-danto-thierry-de-duve-richard-shusterman (Acessado em 26/04/14)

DE DUVE, Thierry. *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995.

_____. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.

GAMBONI, Dario. *Un Iconoclasme Moderne – Théorie et Pratiques Contemporaines du Vandalisme Artistique*. Lausanne: Éditions d'en bas, 1983.

HEINICH, Nathalie. *L'Art Contemporain Exposé aux Rejets*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997.

_____. *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

MELVILLE, Hermann. *Bartleby, o Escriturário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

Um santo popular, a arte contemporânea e a crítica das dicotomias estruturantes

Cristina Antonioevna Dunaeva
Universidade de Brasília

Proponho, a partir de situações específicas de uso artístico da imagem de um líder religioso e santo popular Padre Cícero – com dois propósitos diversos em contextos social e histórico compartilhados, pensar as conexões entre a arte e a ritualidade. Para a interpretação das obras usarei a teoria da performatividade ritual elaborada por Victor Turner em 1969 e a teoria do agenciamento dos objetos artísticos proposta por Alfred Gell em 1996.

Palavras-chave: performatividade; arte e antropologia; religiosidade.

I propose, from specific situations of artistic use of the image of a religious leader and popular saint, with two different purposes in social contexts and shared history, think about the connections between art and ritualism. For the interpretation of the works I use the theory of performativity ritual elaborated by Victor Turner in 1969 and the theory of agency of art objects proposed by Alfred Gell in 1996.

Keywords: performativity; art and anthropology; religiousness.

As obras que apresento neste texto foram produzidas no Ceará, numa região denominada Cariri que situa-se no sul do estado, é a região do entorno da Chapada do Araripe, um dos locais no Brasil com a maior incidência de pinturas rupestres, pouco documentadas e insuficientemente pesquisadas até o momento presente. O Cariri cearense, região do sertão nordestino, passou por um processo de colonização tardia, a partir dos meados do século XVIII. Desenvolveu-se aí um dos últimos capítulos da resistência indígena ao extermínio colonial conhecida como Guerra dos Bárbaros. A macrorregião deve seu nome a uma das tribos mais numerosas outrora habitantes da Chapada do Araripe, os Kariri, povos denominados Tapuias, pertencentes ao tronco linguístico macro-jê. Outro marco histórico para o Cariri é a existência na década de 1930 do Caldeirão de Santa Cruz de Deserto, uma comunidade liderada pelo Beato José Lourenço e composta por milhares de devotos, pessoas humildes, fugidas da seca e da exploração dos coronéis. A comunidade do Caldeirão resistiu no meio do mais bravo sertão por anos, implementando formas de organização social revolucionárias e igualitárias e conseguindo se manter com a produção agrícola e pecuária, de pequena escala, entre 1926 e 1937, ano de seu massacre pelas forças militares dos governos estadual e federal. Foi o primeiro bombardeio aéreo no Brasil e os números das vítimas até os dias de hoje são um incógnito. Cariri é a terra natal do Patativa do Assaré, do Luiz Gonzaga e do Sérvulo Esmeraldo. Porém, a todos fatos históricos mencionados e relevantes para a compreensão do contexto específico deste local longínquo sobressai-se um: a memória de Padre Cícero Romão Batista que fundou a cidade Juazeiro do Norte, em 1911, esta, que se configura, hoje, num dos maiores centros de romaria do país devido a sua localização geográfica, o funcionamento do comércio voltado à presença periódica de milhares de devotos e à santificação de seu fundador.

Devido ao longo período de vivência no Cariri (CE) pude observar o uso da imagem do Padre Cícero, líder religioso e fundador de Juazeiro do Norte, em diversos contextos sociais. Com caráter de reverência e de obrigatoriedade, além das qualidades ritualísticas, devido a supostas capacidades milagrosas, a estátua do Padre Cícero é reproduzida em vários tamanhos e desde os materiais mais tradicionais, como madeira e barro, até os plásticos (miniaturas com luzes pisca-pisca vindas diretamente da China), postando-se às entradas de todas as instituições públicas e privadas, dos estabelecimentos comerciais e da grande parte das moradas da região. Sua estátua gigante reina em cima do morro do Horto e pode ser avistada das três maiores cidades da região – Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha. Ela também é o símbolo da região e da religiosidade popular.

A iconografia da imagem do Pe. Cícero comporta algumas variações e seus elementos essenciais consistem na representação da figura em pé com longa vestimenta abotoada típica que pode ser branca ou preta. O atributo mais frequente é uma longa bengala, na mão direita, ao lado ou à frente do corpo. Uma das imagens mais difundidas e interpretada como protótipo, é a do Mestre Noza que retratou Pe. Cícero ainda em sua vida: figura com testa larga e orelhas salientes, apoiando-se na bengala. O chapéu redondo de aba larga, na cabeça ou na mão esquerda, na frente do corpo, e o livro, embaixo do braço esquerdo, são outros atributos comuns.



Figura 1. Estátua de Padre Cícero no Horto de Juazeiro do Norte. Setembro de 2016.



Figura 2. Duas esculturas de madeira de Padre Cícero. Autoria das esculturas desconhecida. Autoria da fotografia desconhecida.

A variação notável é a pose com a cabeça levemente inclinada ao ombro direito. Em algumas ocasiões, a figura do Pe. Cícero aparece sentada. Devido à existência de registros fotográficos do Pe. Cícero, as imagens baseiam-se nestes.

Em obra de Orlando Pereira (1975 – 2013), Carol Landim (1986) e Jânio Tavares (1984), integrantes do grupo artístico Bando, a imagem do Padre Cícero, uma escultura branca de gesso, aparecia com as unhas e a boca pintadas de vermelho.



Figura 3. Coletivo Bando. Cícero Romão Batista. 2009. Reprodução da imagem contida no catálogo da Exposição Miradas.

A obra foi apresentada durante a exposição Miradas (2009, Juazeiro do Norte (CE)) numa estrutura espelhando os oratórios comuns na região. A imagem deveria sair às ruas, o andor levado pelos integrantes do grupo, numa reprodução das procissões religiosas. A exposição, organizada pelo movimento LGBTT da região, passou por uma reprovação maciça da população devido à exposição da figura do santo num formato diferente. O uso da imagem de um dos líderes da religião católica no Brasil e o mais venerado na região, do Padim Cícero, foi percebida pelo público como "afronta", como "alusão direta à suposta homossexualidade do santo popular", como "falta de respeito com seguidores de seu culto", como "falta de moral e de ética". Organizadores da

exposição apontaram o uso da imagem em si, como de um objeto de comercialização, ou, simplesmente, como um objeto – modificado com intuito de sensibilizar as pessoas às causas das assim chamadas minorias sexuais, e sem referência direta à figura histórica do Padre Cícero. A igreja católica ameaçou os organizadores da exposição com processo jurídico e a obra não transitou pelos espaços externos à exposição, contrariamente a ideia original[1]. Posteriormente, foi retirada do ambiente expositivo.

Na obra, além de confrontação de opinião pública desfavorável às minorias sexuais, evidencia-se a ideia de usar um "santo popular" para "proteção" e "benção" daqueles que simbolicamente representaria; pois o santo milagreiro estenderia seus poderes a toda a comunidade de oradores, independentemente de seus estatutos sociais. Aqui, um objeto sem as conotações estéticas (figura de gesso de Padre Cícero produzida industrialmente) - porém um objeto ritualístico usado para proteger os ambientes ou as pessoas dos males mais diversos - foi transformado, através de uma intervenção precisa, em uma obra de arte agregando valor estético e poético ao objeto (não tão comum). Mas a modificação do objeto também resulta em seu agenciamento (GELL 1998, 1999; MÜLLER 2010) gerando rupturas e continuidades, simultaneamente, pois justamente o reconhecimento social da estátua do Pe. Cícero desencadeia a reflexão e a transformação almejadas. O uso do objeto reconhecido em práticas rituais cotidianas, no Cariri, numa situação inédita provoca o estado liminar (TURNER 1974) ampliando a communitas (Ibidem), ou gerando uma communitas ampliada. O interessante é que o agente provocando o estado liminar, neste caso (e devido à proibição da ação performática prevista – a saída do andor para as ruas), é um objeto, fato ao qual aplica-se perfeitamente o pensamento sobre a capacidade relacional dos objetos de Gell.

Em seu ensaio famoso "A rede de Vogel: as armadilhas como obras de arte, e as obras de arte como armadilhas" Alfred Gell aponta para a deficiência interpretativa da filosofia e da teoria da arte dos objetos que, devido às epistemologias eurocêntricas e colonialistas, encontram-se em oposição dicotômica às obras da arte reconhecidas como tais (ou seja, objetos agrupados sob os rótulos artesanato e arte popular (OLIVEIRA 2013), por exemplo).

Ao acompanhar a produção de escultores em madeira no Centro Cultural Mestre Noza, em Juazeiro do Norte, Cariri, deparei-me com a pertinência da reflexão de Gell e apresento, em seguida, uma possibilidade de aplicabilidade de sua teoria interpretativa a este caso específico. O Centro Cultural deve seu nome e sua origem ao Mestre Noza, Inocêncio Medeiros da Costa (1897 – 1983), escultor e xilógrafo, que foi autor da primeira imagem esculpida de Pe. Cícero, ainda durante a vida deste. Os escultores do Centro Cultural, elaboram estatuetas em madeira, geralmente imburana, devido às características específicas deste material e sua acessibilidade até recentemente. As esculturas variam de tamanho, desde quinze centímetros até um metro ou um pouco mais de altura, e são expostas no galpão e no pátio do Centro Cultural, sendo comercializadas aos visitantes pelos próprios artistas. As representações mais

[1] Padre Cícero gay? https://www.youtube.com/watch?v=YNwT4_kS9Gg
Acesso em 6 de Novembro de 2016.

comuns retratam personagens históricos da região, como Luiz Gonzaga ou Lampião, e grande parte da produção é voltada à reprodução das imagens do Pe. Cícero. As esculturas passam por um acabamento que varia dependendo de preferências de cada artista, somente verniz, ou verniz e tinta colorida. Os escultores recebem percentagens de venda e uma parte dos valores é destinada à manutenção do espaço e à administração. Os nomes dos artistas encontram-se riscados na base das esculturas. Percebi que a rotatividade de escultores é bastante alta, raramente sendo possível encontrar um mesmo artista no espaço nos momentos temporais diferentes. A rotatividade alta deve-se à precariedade das condições de trabalho e à baixa comercialização de obras (produção manual competindo com a produção industrial de mesmas figuras, com materiais diferentes).



Figura 4. Escultores no Centro Cultural Mestre Noza. Setembro de 2016. Fotografia de Márcio Feitosa.

Escultores reproduzindo a mesma imagem do Pe. Cícero, suas obras sendo minimamente diferenciadas umas das outras. Como interpretá-las?

Notei que as esculturas criadas neste Centro são descritas, em discursos dos agentes das instituições artísticas, com o uso dos conceitos "artesanato" e/ou "cultura popular", questionando seu pertencimento ao campo de arte, alegando seu caráter comercial e repetitivo de um mesmo modelo. Ou seja, a intencionalidade estética aparece como exclusiva nestas abordagens. No entanto, a valoração estética dos objetos é condicionada tanto pela tradição epistemológica, centrada em análise de objetos inseridos em circuítos institucionais ou herdeiros de uma tradição específica, quanto pelos próprios agentes institucionais. Confrontei tais discursos com a abordagem sugerida por Alfred Gell, chamando a atenção à *eficacia ritual* dos objetos artísticos e aos seus agenciamento e performatividade, considerando as especificidades sócio-

culturais de sua produção e circulação. A repetição do mesmo modelo de escultura de Pe. Cícero por artistas distintos interpreta-se, então, como uso de um cânone estético necessário para a eficiência ritualística deste objeto, situação compartilhada por inúmeras e reconhecidas obras de arte religiosa.



Figura 5. Escultor Beto dando os retoques finais numa escultura de Padre Cícero. Fotografia de Márcio Feitosa.

No Brasil a teoria de agenciamento de objetos artísticos de Gell é requisitada com resultados muito interessantes. Destaco aqui os trabalhos das pesquisadoras Els Lagrou e Regina Müller, a primeira interpretando a arte dos povos indígenas e a segunda os rituais indígenas em suas conexões com as obras de arte contemporânea. Verificarei se os procedimentos teóricos e metodológicos similares poderiam auxiliar na interpretação das esculturas de Pe. Cícero feitas no Centro Cultural Mestre Noza. Lagrou aponta dois problemas centrais para a discussão sobre as dicotomias inerentes à teoria e à história da arte eurocêntricas - "a tradicional distinção entre arte e artefato e o papel da inovação na produção selecionada como 'artística'" (LAGROU 2010, p. 1). Os objetos que não se encaixam nestas definições, que não são únicos ou que não são facilmente distinguíveis de artefatos, devido ao modo de sua produção ou à personalidade de quem os produz, acabam levados às margens do campo artístico. Como proceder então para interpretar a arte das sociedades não ocidentais ou das sociedades não ocidentalizadas, ou não inteiramente urbanizadas e aculturadas? Cabem a esta interpretação as teorias estéticas sobre o belo, sobre a fruição, sobre a autonomia produzidas num contexto histórico, geográfico e cultural muito específico, apesar de suas pretensões universalistas? Notadamente, não, as teorias estéticas elaboradas na Europa e desenvolvidas em contextos ocidentalizados revelam-se ineficientes. Gell propõe, a partir de sua análise das teorias interpretativa e institucional de Arthur Danto, ir além da discussão em torno das diferenciações entre a arte/ objeto

artístico e o artefato. Ele defende que tanto as obras de arte no contexto europeu, ou da arte contemporânea, conceitual, quanto os objetos específicos produzidos com determinados fins em outros contextos socioculturais desempenham papéis peculiares passíveis de uma interpretação relacional. Ou seja, todos estes objetos, as obras de arte, religiosa ou leiga, institucionalizada ou não, contemporânea ou moderna, ou renascentista, ou medieval; ou, por outro lado as estatuetas de Pe. Cícero rústicas, ou tecelagens indígenas, ou máscaras africanas participam, fazem parte de redes de relações que se estabelecem por meio destes objetos e graças a eles entre vários agentes sociais – autores, produtores, apreciadores, devotos, e, também, espaços museológicos, feiras, cultos etc. São objetos diferentes dos comuns, dotados de várias intencionalidades e que não podem ser reduzidos somente à intencionalidade estética. Lagrou afirma que, em relação à forma dos objetos artísticos, a sua aparente simplicidade e repetividade (aquilo que as teorias eurocêntricas nomeariam de ausência de criatividade), exige-se "a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem" (LAGROU 2010, p. 13). A pesquisadora constata que "a 'eficácia da arte' reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo à sua maneira e surte efeitos" (LAGROU 2010, p. 13, 14).

Gell argumenta que a instrumentalidade de um objeto não necessariamente entraria em conflito com suas qualidades artísticas, exemplificando a indistinção entre os instrumentos e objetos de apreciação/ ou agenciados de forma específica em grande número de sociedades históricas e contemporâneas. Gell propõe a superação da clássica oposição entre arte e artefato, ou arte e artesanato no caso que analiso, "introduzindo agência e eficacia onde a definição clássica só permite contemplação" (LAGROU 2010, p. 17).

Concluo minha análise com mais uma citação admirável da Els Lagrou[2]:

> Não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela feita para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os piaroa (Venezuela), todos estes itens, de pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (a'kwa) do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belos porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem.

A capacidade agentiva das estatuetas do Pe. Cícero esculpidas no Centro Mestre Noza é diretamente relacionada à repetição da forma, à alusão aos protótipos, necessários à preservação e à perpetuação da função ritual.

[2] LAGROU 2010, p. 17.



Figura 6. José Everaldo Ferreira da Silva. Padre Cícero. 2016. Fotografia de Márcio Feitosa.

Referências Bibliográficas

GELL, Alfred. *A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas.* Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001. ("Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps". Journal of material Culture. I/I:15-38, 1996).

_____, Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____, The Art of Anthropology. Essays and Diagrams. London: The Athlone Press, 1999.

LAGROU, Els. *Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas.* IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html , acesso em: 07/09/2016.

MÜLLER, Regina Polo. "As artes indígenas e a arte contemporânea". Em: *Textos escolhidos de cultura e arte populares,* Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 7-18, mai. 2010. Disponível online:

http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12046/9430, acesso em: 07/09/2016.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes. *O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens.* In: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, Natal. Anais do 27º Simpósio Nacional de História. São Paulo: Anpuh, 2013. p. 1-10.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

Performatividade, Dessacralização e Ironia na proposição *Composições Ambientais*

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo

O texto reflete sobre a proposta *Composições Ambientais* (1977), de autoria dos capixabas Paulo César Jeveaux e Coracy Leal Coelho, apresentada na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, que, na época, ocupava a antiga capela de Santa Luzia (século XVII). O discurso sobre esse evento de natureza vivencial, efêmera, heterogênea e performática, em que o corpo dos artistas e dos atores/participantes assumiu uma dimensão satírica – para ironizar os códigos morais e sociais e transgredir os parâmetros políticos – apoia-se nos conceitos de dessacralização e de carnavalização propostos por Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Ação performática; carnavalização; dessacralização; polifonia.

The text reflects on the proposed Environmental Compositions (1977), authored by capixabas Paulo César Jeveaux and Coracy Leal Coelho, presented at the Art Gallery and search UFES, which at the time occupied the old chapel of Santa Luzia (seventeenth century) . The speech about this event of experiential nature, ephemeral, heterogeneous and performative, where the body of artists and actors / participants took a satirical dimension - to mock the moral and social codes and transgress the political parameters - is based on the concepts of desecration and carnivalization proposed by Mikhail Bakhtin.

Keywords: Performative Action; Carnivalization; Desecration; Polyphony.

Considerações iniciais

A partir da década de 1960, a gama de proposições artísticas de caráter experimental e vivencial seria ampliada e diversificada. O corpo tornava-se matéria e suporte de grande parte das novas práticas conceitualistas: instalações, performances, happenings e intervenções públicas.

Os artistas buscavam, assim, estabelecer conexões entre arte e vida, numa época de grandes transformações políticas, econômicas e sociais: avanços do capitalismo, que e modificavam os modos de produção e impulsionavam o consumismo; fortalecimento das ideologias de esquerda; ampliação do uso e alcance das tecnologias. Esses e outros acontecimentos contribuíram para alterar os modos de vida, o paradigma estético e os sistemas artístico e cultural.

Se na época, a Europa ainda se refazia da destruição, do vazio existencial e da crise gerada pela II Guerra, outro acontecimento contribuiu para aumentar ainda mais a competição e a intolerância: a Guerra Fria, que levou à divisão do mundo em dois blocos antagônicos, em luta pela hegemonia econômica e política. Na mesma proporção em que aumentavam as incertezas e a exploração dos países pobres pelas potências econômicas, surgiam movimentos que lutavam contra a dominação, a discriminação, a segregação social e o radicalismo político.

Como forma de marcarem posição nesse novo contexto de mundo, os jovens artistas articulavam mudanças no paradigma e no funcionamento do sistema artístico recorrendo a novas linguagens, processos e suportes expressivos, oferecendo o próprio corpo como instrumento de contestação contra a repressão política e as contradições sociais.

Maltratado, desfigurado, censurado, fragmentado e dissimulado nas diferentes representações da arte moderna, o corpo vivo do artista ganhava, assim, novo significado, tornando-se, matéria, suporte e meio expressivo de novas práticas criativas. Essa nova visibilidade englobaria não somente o campo simbólico, mas também o político, ao situar-se numa espécie de confluência entre o "lugar do eu e o lugar onde o domínio público encontra o domínio privado, onde o social é transformado e toma outro sentido[1]". Ainda segundo Jones, "o patriarcado dominante, aspectos colonialistas, heterossexistas e de classe, engendrados e perenizados" durante séculos, foram alguns dos fatores e causas ideológicas que fizeram com que o corpo fosse, durante tanto tempo, mascarado, censurado e visto como tabu e "objeto fóbico" [2].

A mudança de concepção se daria em plena radicalização dos anos de 1960, quando se passou a entender que o corpo "religa o sujeito ao seu ambiente social". A emergência do corpo do artista colocava-se, então, como resposta aos "imperativos

[1] JONES, Amélia, 2005, p. 21.
[2] Id. Ib. , p. 20.

racionais (produção, consumação e ordem)", tornando-se um "corpo expressivo", "agressivamente militante", "paródico", em práticas como: a teatralidade das ações performáticas e dos happenings[3].

A recorrência ao corpo em proposições criativas de caráter efêmero e a criação de intervenções híbridas, que preconizavam a participação do Outro, foram alguns dos meios utilizados pelos jovens artistas, para refutar os valores legitimados pelo mercado e tencionar o conceito tradicional e elitista de artista e de obra de arte. Alguns abandonaram o domínio privado do ateliê, para atuar no mundo ou em um campo ampliado, propondo uma espécie de conciliação entre experiência artística e participação sociopolítica.

Nesse sentido, não faltariam ações criticando situação de inferioridade da mulher na sociedade e no mundo do trabalho, a exemplo da instalação *The Dinner Party* (1979), da americana Judy Chicado. A obra consistia de uma enorme mesa de formato triangular, alinhando em cada um dos lados 13 cadeiras, que remetiam a deusas da mitologia e figuras femininas da história ocidental, cujos nomes estavam bordados na toalha da mesa, em frente ao respectivo lugar, como se estivessem reservados à mesa do hipotético jantar comemorativo. No piso, ao redor da mesa, placas de porcelana tendo gravados 999 nomes de mulheres de destaque no mundo ocidental; sobre a mesa copos, talheres e louças de cerâmica em forma de vagina, como questionamento ao poder fálico do homem em relação à passividade, submissão, inatividade da mulher, vista apenas por sua função reprodutora ou como símbolo de fertilidade e de sexualidade. Outros artistas criticaram poluição e a degradação da natureza, ou protestaram contra a matança desordenada dos seres vivos, que ameaçava de extinção certas espécies, elaborando trabalhos em que recorreram a animais vivos ou mortos. Mas houve também muitos casos de artistas que se referiram à mercantilização da fé - em proposições que parodiavam os rituais religiosos -, ou mesmo a lógica econômica do consumo de produtos industrializados, em práticas que incluíam a preparação de alimentos com produtos orgânicos, a exemplo de Gordon Matta-Clark (1943-1978), nos Estados Unidos.

Arquiteto de formação, esse artista americano, além de intervenções na arquitetura de edifícios abandonados em vários países, propôs a sua transformação em espaços comunitários. No início dos anos de 1970, em parceria com outros jovens, idealizou e geriu, no bairro do Soho em Nova York, o restaurante *Food,* no qual preparava e servia pratos exóticos, com alimentos frescos e sazonais, a preços acessíveis. Como essa ação que se confundia ou se colocava como laboratório e extensão da prática artística, Matta-Clark nomeou o restaurante de "espaço de experiência, centro de convivência e de troca de energia". Ali artistas de diferentes modalidades se encontravam, colaboravam nas tarefas cotidianas, se alimentavam, trocavam ideias, promoviam eventos e performances, numa estreita relação entre arte e vida.

[3] Id, p. 21.

Essas e outras práticas alternativas e colaborativas pressupunham cumplicidade entre propositor e espectador, passando esse último de uma posição meramente contemplativa para a de participante ativo e coadjuvante das ações formuladas e executadas em parceria.

Os artistas brasileiros não deixariam de se mostrar sintonizados com tais propostas, cujas informações lhes chegavam de fora, através de diferentes fontes. Vale citar entre elas a ação realizada por um grupo de jovens participantes da VI edição da Jovem Arte Contemporânea (1972), no MAC/USP, que consistiu em partilhar um jantar em uma sala negra, com todos os convivas trajados de preto, confraternização essa que remetia a um ritual macabro.

Sem que se possa precisar se esses e outros jovens conheciam ou não as proposições de Matta-Clark, fatores intersubjetivos parecem ter contribuído para que ações similares surgissem em diferentes localidades. Em Vitória, capital periférica, onde as informações circulavam pouco ou chegavam com relativo atraso, em relação aos centros hegemônicos, Paulo César Jeveaux e seu companheiro Coracy Coelho Leal realizaram, em 1977, uma inusitada proposta que, salvaguardadas as suas especificidades, manteve analogia com as mencionadas. O evento transcorreu na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP), instalada no ano anterior na Capela de Santa Luzia (imóvel do século XVII tombado pelo IPHAN).

A não familiaridade da crítica local com propostas de tal natureza, explica a pequena repercussão que teve na mídia a instalação e as ações performáticas em pauta, e a razão de não terem sido devidamente avaliadas e contextualizadas na época. O distanciamento no tempo e os rumos que tomou a arte nas últimas décadas possibilitaram o equacionamento e a compreensão dessa experiência criativa, como enfrentamento paródico aos ritos socioculturais e à moral vigente.

Da instalação *Composições ambientais* à ação performática

Antes de passarmos a dialogar com a proposta artística objeto deste texto, abrimos parênteses para breve apresentação dos dois artistas citados. Em 1977, quando apresentou a referida proposição na GAP, Jeveaux (1947) apenas iniciava a trajetória artística e a carreira de professor na mesma instituição onde realizou os estudos acadêmicos, o Centro de Artes da UFES. Além de pintor, atuava como artista multimídia.

Coracy (1931-1979) sobrevivia da produção de objetos artesanais, em madeira e em couro, até ser admitido como funcionário da mesma Universidade. A convivência com estudantes e professores do Centro de Artes despertou-lhe o interesse pelas artes visuais, embora sua produção mais conhecida continuasse sendo os pequenos e originais oratórios, em madeira, ornamentados com renda, conchas e outros materiais. Natural de Carangola (MG), a forte tradição religiosa do local não seria determinante para imprimir a tais oratórios uma conotação sacra, pois em lugar de santos católicos, entronizava pequenas bonecas ou bailarinas de gesso ou plástico, entre outros *objets trouvés*.

Por dividirem o mesmo ateliê, ambos foram convidados pela coordenadora da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, Jerusa Samú, para ali exporem as respectivas produções artísticas. Depois de refletirem sobre a história e a memória do espaço onde seria realizada a mostra, os artistas propuseram antes a criação de inusitado evento *site specific*. Denominada *Composições Ambientais,* a proposta desdobrava-se em uma instalação e duas ações performáticas: uma participativa e coletiva, em forma de *Happening*, realizada na inauguração da mostra; e outra individual, no domingo subsequente à abertura do evento.

Os artistas, então residentes na pequena ilha de Porto de Santana, município de Cariacica, na grande Vitória - local em que o acesso a pé só era possível nos horários de maré baixa -, deslocaram móveis, louças e objetos decorativos da própria residência/ateliê para a galeria. As paredes dessa antiga capela (nave, capela mor e corredor lateral), foram ornamentadas com tecidos de tule de diferentes cores e peças de gesso pintado (iemanjás, cupidos, faunos, paramentados com turbantes de plumas e paetês). A essa polifonia de objetos, somavam-se colunas de gesso encimadas por arranjos de frutas, plantas e flores naturais (samambaias, copos de leite e palmas, abundantes na região). As colunas saíam do interior da galeria e chegavam à área externa, ladeando um tapete vermelho, e os degraus escavados na rocha granítica, pelos quais se tem acesso à capela, que foi construída no topo dessa formação rochosa.

No centro da nave os autores instalaram enorme mesa de sala de jantar, em madeira maciça, coberta por toalha de chita floral de colorido gritante. Sobre ela louças de porcelana, copos de cristal, talheres e alguns castiçais com velas, esperavam pelos convivas, numa referência à Santa Ceia. Apoiados às paredes laterais, uma penteadeira com espelho de cristal, armário e uma cristaleira com copos e louças finas, encimados por vasos de flores, bibelôs e pequenos oratórios de Coracy. Em meio a esse pastiche de objetos, foram inseridos desenhos e pinturas de Jeveaux, referentes aos orixás africanos, que acabariam quase imperceptíveis. Completava a instalação um enorme baú, na entrada da capela, revestido de couro de boi e iluminado por alguns abajures. Chamavam atenção para o brilho das roupas e adereços carnavalescos, que enchiam o baú e deveriam ser vestidas pelos convidados antes de adentrarem o ambiente.

Após o convencional protocolo inaugural, Coracy personalizado de cupido - capa dourada, que não lhe ocultava a avantajada barriga desnuda, um arranjo de plumas na cabeça e calçando sapatilhas de lamê, servia o vinho aos cinquenta convidados que se acotovelavam no exíguo espaço da capela. Paramentados com trajes carnavalescos, doze tomaram assento à mesa – referência à Santa Ceia? - e os demais se sentaram sobre almofadas espalhadas no chão. As damas se divertiam exibindo inusitadas combinações de vestimentas e acessórios; os homens - entre os quais algumas conhecidas autoridades -, atribuíam um caráter ainda mais insólito ao banquete, não disfarçando o constrangimento de vestir a fantasia, desalinhadamente, sobre bem talhados ternos escuros. Jeveaux acentuava o caráter burlesco do evento trajando um terno de brocado verde, apresentando aos convivas os pratos preparados para o jantar,

numa profusão de cores e aromas, que incitavam o paladar e geravam diferentes sensações.

O ato de comer e beber coletivamente no interior dessa capela histórica, que pela ação dos artistas, se transfigurou de local mítico em espaço artístico, não deixava de remeter, em algum sentido, à transubstanciação do corpo de Cristo, por meio do pão e do vinho.

Como nos ensina Bakhtin toda história do cristianismo passa pela referência ao corpo, em suas diferentes acepções simbólicas, morais e paradoxais. Por esse viés pode-se entender a ação performática, em que o corpo dos artistas e dos participantes do jantar, reinventava-se e transfigurava-se, travestido de maneira burlesca ou carnavalesca, como meio de refutar os códigos morais e sociais.

Se esse gênero de proposição era ainda incomum nos centros culturalmente mais desenvolvidos, iria causar estranhamento ao público e à crítica de arte local, como atesta a matéria publicada por Carlos Chenier em *A Gazeta* (em 07 set.1977), cinco dias após a inauguração da mostra. O crítico não disfarçaria a perplexidade e o despreparo para dialogar com a proposta poética, referindo-se apenas às pinturas de Jeveaux - mesmo que esses trabalhos soçobrassem em meio à profusão e diversificação de objetos da instalação -, afirmando serem esses os únicos objetos que poderiam ser chamados de arte, pois os demais integravam o universo gay:

> A exposição de *Arte Ambiente* pretendida por Coracy revela, em primeiro lugar, o excelente pintor chamado Jeveaux. Em segundo, uma filosofia de vida que pode ser contestada, pichada, denegrida, discutida. Assim, devemos observar o trabalho meticuloso, solidário, esmerado que o *Beautifull People* produz [4].

Além do olhar preconceituoso sobre a proposta, o cronista confessava ingenuamente ter solicitado aos artistas o esclarecimento de dúvidas, para aprofundar a análise dos trabalhos expostos, o que não foi possível em virtude das respostas "contraditórias, irreverentes, irônicas, cômicas, divertidas, curtidoras, sérias e circunspectas" dos mesmos. Concluía a matéria com a mesma frase evasiva com que a intitulou: "melhor deixar para o leitor tirar suas próprias conclusões" [5].

Igualmente insólita é a maneira como Chenier se referiu à instalação e aos trajes carnavalescos usados pelos participantes da ação performática: "emaranhado confuso" de objetos e pessoas. E se referiu ao jantar/happening de maneira evasiva, sem esconder o impacto que tudo lhe causou, além de cometer equívocos ao elencar os objetos que integravam a cenografia do evento, sem atinar para o caráter sincrético e paródico da proposta:

[4] CHENIER, Carlos, 07 set.1977.
[5] Id.

> O Centro de Arte e Pesquisa da UFES (misturando o nome da galeria com o local de trabalho dos artistas), na última quarta-feira, teve um número nunca visto de público. Com isso, a mistura de lantejoulas, paetês e miçangas, com autoridades de terno e gravata, meninas e meninos vestidos a caráter, dá um estrambótico colorido, mais que confuso ao ambiente de arcas, quadros, lanternas, vidrilhos, oratórios, estátuas, copos de leite, palmas, Gioconda, faunos e outras figuras mitológicas e sociais conhecidas
> No ar, aos desavisados, aquela cara de quem se pergunta: ´O que é isto minha gente`!?[6].

A referência à "Gioconda", nada tinha a ver com a emblemática obra de Leonardo da Vinci, como parece ter deduzido o cronista. Tratava-se, de Giocondo, amigo dos artistas expositores, que colaborou na montagem da instalação e participou da inauguração do evento.

O posicionamento de Vacari ao se referir ao evento, em *A Tribuna* refletia perplexidade similar à citada: "Nem mesmo Fellini poderia explicar, se aqui estivesse no evento ocorrido na noite de anteontem, quando as portas da tradicional Capela de Santa Luzia foram abertas para a mostra *Composições ambientais* (...)"[7].

A encenação performática e os conceitos de carnavalização e de desritualização

Na tentativa de aprofundar a reflexão sobre a proposta em pauta, dialogaremos com os conceitos de carnavalização e de desritualização das práticas religiosas, criados pelo teórico russo Bakhtin. Partimos da hipótese que a ambientação do espaço expositivo com objetos do cotidiano dos artistas teve como propósito subverter a carga simbólica impregnada na memória da referida capela, em vista da tradição religiosa e dos cultos sacros exercidos ali por séculos.

De maneira análoga, pode-se entender o ato de comer e beber vinho no interior da mesma, como parte do processo de disrupção ou de transgressão da dicotomia sagrado e profano, arte e vida. Assim, na acepção de Bakhtin, pode-se entender essa ação performática como postulante da paródia e do riso, enquanto meio de romper hierarquias e questionar a hipocrisia e a moral. Referindo-se à longa tradição arquetípica das festas populares, o teórico esclarece que recorrer à fantasia, significava a "renovação das vestimentas e da personagem social", e era uma "maneira alegre de parodiar o sagrado". Por sua vez, o riso traduzia, "com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente uma vitória sobre o terror místico (terror divino)", mas antes de tudo "uma vitória sobre o medo moral, que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem" [8].

---

[6] Id.Ib.
[7] VACARI, 02 set. 1977,
[8] BAKHTIN, Mikhail M., 1999, 70 e 78.

A ação coletiva, que consistiu na realização de um jantar no espaço expositivo por Jeveaux e Coracy, transformou a galeria em local de intercâmbio, interação e vivência entre os diferentes participantes/atores, independentemente de sua posição ideológica, classe social, faixa etária, concepção de mundo, mas também promoveu a integração social e uma relação de alteridade entre eu e o outro, assumindo assim uma dimensão política.

O jantar servido no interior da capela ocorreu em um clima de alegria, descontração e explosão de alteridade entre os convivas, que fantasiados se transformaram em atores/performers, podendo se expressar livremente, subvertendo as normas ou os tabus sociais, as hierarquias e a distinção de faixa etária ou sexo. Torna-se possível entender o ato de comer e beber como encenação da vida através da arte, sendo que as fantasias usadas pelos participantes dessa ação performática e a consequente carnavalização dos corpos, instaura um fluxo dialógico que possibilita, como em qualquer celebração ou encenação teatral, formalizar diferentes interpretações e possibilidades discursivas.

A carnavalização parece ser o ponto central da proposta dos artistas, pois promove uma espécie de conexão entre o sensório e o dialógico, entre a imprevisibilidade e a heterogeneidade. A transfiguração do corpo por meio da indumentária carnavalesca e a possibilidade oferecida a cada participante de encenar um personagem imaginário, exibindo corpos travestidos e grotescos, ajudam a romper com a inércia da vida cotidiana. E talvez nos autorizem pensar o evento como a "implosão do "eu" artístico pelo viés da teatralidade", emprestando a ideia de Jones[9].

Assim, a mescla de imagens visuais e encenação paródica visava atravessar as hierarquias, pulsões sociais, morais e religiosas, instaurando uma ambivalência: "a vitória do riso coletivo sobre o medo e a renovação da vida, por meio do contato livre e igualitário entre os indivíduos, normalmente estratificados e separados por hierarquia social, profissional ou religiosa" [10].

A decoração da capela com uma polifonia de objetos profanos, mesclados com elementos simbólicos, a culinária e o encontro performático em torno da mesa do jantar, possibilitaram aos artistas promover o encontro ou uma espécie de convergência entre sincretismo cultural e religioso.

A ideia de carnavalização e o riso promovem uma inversão de sentidos, revogando ou ironizando as contradições e a reverência aos valores sacralizados, à devoção e ao dogma. Jeveaux e Coracy atribuíram sentido lúdico e performático ao rito, ligando-o ao riso, ao cômico, enquanto recursos para celebrar a vida por meio da arte, como propõe Bakhtin:

[9] JONES, A, 2005, p. 2.
[10] BAKHTIN, Op.cit, p. 85.

> Desde a Idade Média existiu uma maneira alegre de parodiar o sagrado, através das festas.
> Comer e beber figuravam no primeiro plano dos banquetes comemorativos. (...).
> A alegria e o riso festivo manifestam-se por ocasião do banquete e associam-se à imagem da morte e do nascimento (renovação da vida) na unidade complexa (...) e corporal ambivalente.
> Enfim, o riso e o princípio material e corporal eram legalizados nos costumes das festas, nos banquetes, nos folguedos de rua, públicos e domésticos[11].

Se a intenção da ação performática *Composições Ambientais,* era promover a desritualização dos dogmas religiosos, subverter as hierarquias sociais, burlar as tradições ou as convenções, mediante a aproximação de contrários, não deixava de apontar igualmente para um sentido revolucionário, libertário ou político, como destaca Schechner:

> Revoluções, em seus períodos iniciais, são carnavalescas. (...). Isso se deve a que tanto a revolução quanto o carnaval deixam um espaço livre para satisfazer desejos, especialmente desejos sexuais e de embriaguez, um novo tempo para realizar as relações sociais de modo mais livre. As pessoas se mascaram e se fantasiam ou agem de maneiras a não serem elas próprias. Esses comportamentos são quase sempre excessivos em relação à vida comum [12].

Esse sentido revolucionário ou político acabaria, no entanto, atenuado ou disfarçado pelo caráter festivo, jocoso, paródico e irreverente, fazendo com que a proposição encenada pelos capixabas passasse incólume à censura militar. A participação de algumas destacadas autoridades, atribuiu ao evento certa oficialidade, desviando do local da mostra o olhar controlador dos órgãos de repressão.

Se a intenção de Jeveaux e Coracy era realmente provocar e quebrar valores, não se deram por satisfeitos pelo fato do happening não ter sofrido intercorrências. No domingo seguinte, logo após a abertura da galeria à visitação, Coracy promovia nova ação performática: trajado novamente de cupido, esse personagem burlesco, indiferente aos olhares de espanto do público, caminharia até o convento de São Francisco, local de residência do arcebispo de Vitória, para, sarcasticamente, convidar a autoridade eclesiástica a visitar a exposição na capela.

A proposta dos artistas parece vincular-se a um anseio político, tal como observa Bourriaud ao colocar a questão no centro da arte contemporânea:

[11] Id. Ib., p. 69-72.
[12] SCHECHNER, R. 2012, p. 157.

> Se a arte contemporânea é portadora de um projeto político coerente, projeto esse que é: levar a precariedade até o próprio âmago do sistema de representações pelo qual o poder gera os comportamentos, fragilizar todo e qualquer sistema, dar aos hábitos mais arraigados ares de um ritual exótico[13].

Se os ritos religiosos que procuram dar sentido ao inexplicável, Jeveau e Coracy promoveram por meio dessa proposição, a sublimação ou a transubstanciação da vida através da arte. O corpo carnavalizado dos participantes ativos tornava-se um corpo sem pudor, e, portanto, símbolo de resistência e de dissidência, no sentido que esgarça, atravessa e desritualiza as normas político-sociais, instaurando uma espécie de subjetivação e de estetização do Eu.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. M.(1999) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo: Hucitec; Brasília (DF): Editora da UNB.

BOURRIAUD, Nicolas (2011). *Radicante: por uma estética da globalização.* São Paulo: Martins Fontes.

CHENIER, Carlos (1977). "Coracy e Jeveaux: um acontecimento para cada um tirar sua conclusão". *A Gazeta* (Vitória), 07 set..

JONES, Amélia (2005). Retour au corps, là où toutes des failles se produisent dans la culture accidentale. In: WARR, Tracey (org. e préface): *Le corps de l´artiste.* Paris: Phaidon.

SCHECHNER, Ricard, "é o palco (The Future of the Ritual), In: LIGIÈRO, Zeca (org.) (2012). *Performance e Antropologia de Richard Schechner.* Rio de Janeiro: Mauad X.

VACARI, "Fellini não explicaria…", *A Tribuna* (Vitória), 02 set. 1977.

[13] BOURRIAUD, Nicolas, 2011, p. 99.

O projeto plástico de Oiticica e sua dinâmica perceptiva

Wellington Cesário
Universidade Federal de Sergipe | UFS

Este texto trata da poética do artista Hélio Oiticica e mais especificamente sobre a dinâmica perceptiva de suas proposições vivenciais, cujos ritos instigam o estado criador do indivíduo. Seu projeto plástico nos revela sua intenção de influir na vontade do espectador e despertá-lo para a descoberta de uma realidade outra, de indiferença entre arte e vida.

Palavras-chave: Oiticica; Ritos; Dinâmica Perceptiva; Arte Contemporânea.

This text deals with the poetics of artist Hélio Oiticica and more specifically with the conception of perception of his existential propositions, whose rites instigate individual creation. His project reveals its intention to influence the will of the viewer and awaken him to the discovery of another reality, of indifference between art and life.

Keywords: Oiticica; Rites; Perception; Contemporary Art.

Que força move a dança? Que ânimo move o rito? A proposição de Hélio Oiticica se instaura e uma nova dinâmica perceptiva desperta. Sim, ver o mundo com outros olhos, esta é uma ideia fundamental da poética do artista. É com a proposição *Parangolé* que isso se confirma e de modo sublime. O artista põe sua arte em ação, cujo princípio ativo devemos investigar. A diretriz que assume então sua produção plástica até o fim é de experimentalismo acirrado, por vezes intransigente, mas que destino poderia aguardar seu projeto, que limites ele sustenta?

A obra de Hélio Oiticica teve seu início no âmbito da tradição construtiva, primeiramente no Grupo Frente e depois com o Neoconcretismo. Desse primeiro momento, destacamos as influências de Malevitch e Mondrian e posteriormente de Marcel Duchamp e Nietzsche. Este envolvimento do artista com questões plásticas rígidas, com a ordenação geométrica do plano e em sua sequência do espaço mais amplo, com o ambiente, fundamentam sua obra. A construção de seu projeto é bastante firme e de base concreta, mas denota-se também que a atmosfera para a radicalização de sua poética já está se constituindo em sua origem. Não há como deixar de frisar também o modo rápido como Oiticica impetra seus lances no desenvolvimento de seu fazer, de seu procedimento plástico. Sua inventividade nos surpreende, no entanto, a lógica de seu desenvolvimento, vista posteriormente, faz todo sentido.

A produção primeira do artista, realizada no Grupo Frente entre 1954 e 1956, explora a linguagem geométrica a partir de uma estrutura planar, mas ele usa a cor de modo livre, numa alternância entre tons escuros e claros. Esses primeiros trabalhos parecem mais exercícios de composição, mas Oiticica sabe tirar proveito dos efeitos de contraste e de saturação da cor. Ele usa muito marrom, vermelho escuro e cores terciárias expondo um modo singular de agenciar a linguagem construtiva.

Outra produção bastante esquemática, desta primeira fase de Oiticica, são os trabalhos realizados nos anos de 1957 e 1958, de forte influência da plástica de Malevitch e de Mondrian. Eles foram intitulados como *Metaesquemas*, mas posteriormente numa revisão de seus trabalhos, no ano de 1972, são quase em seu conjunto rechaçados. Isso mostra a preocupação do artista em conceituar, ajustar e justificar historicamente sua produção artística. E sobre os ensaios que o artista produziu podemos ainda dizer que não se qualificam como simples testemunho ou mesmo apenas como um momento posterior de reflexão, eles são parte constituinte de sua práxis, fundamentais para se compreender o desenvolvimento de sua pesquisa plástica. De todo modo, é importante verificar se há algo nessa fase inicial de sua carreira que aponte para seu desenvolvimento posterior.

É frase de Oiticica: "Não há porque levar a sério minha produção pré-59."[1] A precisão matemática dessa produção, a planificação do espaço e seu conteúdo programático talvez nos faça compreender a razão dessa forte autocrítica. De todo modo, devemos

[1] OITICICA, H. apud RODRIGUES, R. *Hélio Oiticica*: vanguardas e niilismo. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCH – UNICAMP. 1992. p. 24.

sim considerar essa produção, embora se constate que parte dela seja mais ortodoxa. Em séries de composições, caracteristicamente dinâmicas, as formas parecem flutuar num espaço, aparentemente, infinito. Não vemos também nesses trabalhos o uso dos contrastes de cor próprios da fase anterior, pois o que temos então são jogos rítmicos, por vezes monocromáticos, sobre um fundo vago e indeterminado. Constata-se que o uso da cor não é tão importante, mas sim o teor programático da série. Deste programa, Oiticica, no ano de 1968, havia destacado o trabalho *Seco 27* como prenúncio de *Bilaterais*, *Núcleos* e *Penetráveis*.

O pesquisador Favaretto[2] nos fala de uma plástica musical dos *Metaesquemas*. Pode-se perceber isso numa de suas variantes compositivas, pois apresentam maior interação entre fundo e figura, já que a luz branca do fundo inunda o espaço. Suas fendas surgem trêmulas, num ritmo quase frenético, no qual as cores perdem peso e ganham o espaço. A reavaliação posterior de Oiticica em relação a esses trabalhos é interessante, pois ele o faz num momento em que sua obra já havia atingido a maturidade e assim ele redimensiona o sentido dessa produção. O radical "meta" faz referência à noção de transcendência e fica difícil não efetivar a ligação dos *Metaesquemas* com sua produção subsequente, as *Invenções*.

Monocromáticos é outro nome para *Invenções*. Criados no ano da I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta em 1959, estes trabalhos afirmam a noção de cor metafísica e revelam o encaminhamento plástico de Oiticica em relação às lições de Malevitch e Mondrian.

Invenções são telas monocromáticas pintadas de modo uniforme e sem texturas. A intenção do artista é fazer com que o espectador não fixe o olhar na superfície material da tela e assim perceba o sentido metafísico de sua concepção. Em sua fatura ele dá preferência a cores abertas como vermelho, laranja, branco e amarelo; nada, portanto, de cores opacas. As pinceladas podem também ter direções variadas, ou seja, tudo concorre para que a cor vibre, se desprenda de seu suporte e seja percebida qualitativamente e não de modo referencial ou simbólico. Não há enfim conteúdo semântico que determine a análise, o sentido se constitui em sua experiência atual, no tempo e intensidade que dure essa relação.

As lições de Malevitch e Mondrian são marcantes na poética de Oiticica. A ideia de um mundo sem objetos de Malevitch e de uma pintura sem objetos de Mondrian certamente influenciaram Oiticica. A obra de Malevitch *Quadrado Preto sobre Fundo Branco* e mais tarde o branco sobre branco com apenas uma pequena diferença de tonalidade entre eles são fundamentais na compreensão da proposição *Monocromáticos*. O que conta para Malevitch é a pura expressão da sensibilidade no campo da arte, por isso a negação em pintar imagens da realidade. No uso das cores ele evita as opacas e opta por sua fluidez, pois quer sugerir imaterialidade como fará mais tarde Oiticica em sua busca da cor metafísica como dissemos anteriormente.

[2] FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Filosofia e Letras da USP em 1988. p. 54.

A influência de Mondrian na poética de Oiticica é talvez mais importante no que respeita à ideia de estruturação de sua plástica. A base construtiva do projeto de Oiticica já demarca essa aproximação, mas a política construtiva tem seus limites e no caso de Mondrian seu viés é a razão. Mondrian nos traz a ideia de uma ordem estética se realizar na vida, no mundo, contudo a diretriz é impositiva, o que difere dos encaminhamentos futuros de Oiticica. Sabemos também sobre a busca de Mondrian de constituição de uma arte total, notadamente a partir da divulgação de informações relativas ao seu atelier. Mas Mondrian não é a única via de acesso a essa diretriz de arte integrada à vida. Certamente Nietzsche é mais determinante a partir de algum momento, mas é difícil estabelecer também uma data precisa deste contágio filosófico.

As influências recebidas por Oiticica são inúmeras, todavia destacamos, notadamente a partir das obras *Bólides* e *Parangolés,* além de Nietzsche, Marcel Duchamp. Teríamos então um artista plástico bastante cerebral e um filósofo moderno leitor dos pré-socráticos como instigadores de seu projeto. A base plástica construtiva subvertida permanece até o fim de sua carreira, mas como se processa tudo isso? Que elos identificam essa poética? Que dinâmica direciona sua produção artística?

Cor, corpo, música e dança são elementos fundamentais no ápice dessa poética, contudo o que uniria proposições plásticas diferentes como *Bólides* e *Parangolés*? Ambas implicam a participação do espectador, mas talvez os *Bólides* sejam fundamentalmente duchampianos e os *Parangolés* mais nietzscheanos. Haveria então uma real ruptura na produção do artista? Para Ferreira Gullar, como nos informa Michael Asbury[3], o Parangolé advém de questões já refletidas em sua fase neoconcretista. Já Gonzalo Aguilar[4] aponta o *Bólide* como a dobra no desenvolvimento da poética de Oiticica e mais precisamente *Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*. Com os primeiros *Bólides* teríamos a abertura do artista à incorporação do objeto à sua obra e com esta homenagem a Cara de Cavalo a inserção do corpo. Este autor chama atenção também para a proliferação das caixas na arte dos anos 1960[5] e no caso de Oiticica a caixa daria lugar ao corpo e levaria a mudanças em sua obra. A questão ainda nos parece aberta, pois, como revela em seus textos, Oiticica é plural e afeito a ambivalências e essa obra particularmente nos leva para algo de sagrado e não parece efetivar de fato uma passagem mais determinada para os *Parangolés*.

A força inventiva dos *Parangolés* é surpreendente e sua proposta tem um sentido mais coletivo, é uma proposição vivencial do artista. De um modo geral, o *Parangolé* é apontado como a mais importante e *Tropicália* como a obra síntese de sua carreira. O interesse pelo tema e o viés crítico de *Tropicália* explicam isso e no caso dos *Parangolés* certamente por se tratar de uma acepção mais engajada, seja pela ideia de retorno ao mito, seja pela aproximação do artista aos recantos da favela, enfim por

[3] ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga. *In*: BRAGA, Paula. (Org.) *Fios soltos*: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 32-33.
[4] AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase*: arte brasileira de 1964-1980. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016. p. 48-49.
[5] Idem, p. 55

questões ideológicas. Estes fatores determinantes de seu registro histórico, porém não são talvez fundamentais para a constituição global da poética de Hélio Oiticica.

No caso dos *Bólides* a influência de Duchamp é categórica, pois envolve a questão do objeto e sua referência ao *Ready-made*. Oiticica usa ainda a expressão "objeto pré-moldado" para suas cubas de vidro onde deposita pigmentos ou outros materiais como terra, pedras, areia e cascalho. Para o artista eles já estão prontos para serem agregados a uma proposição estética. Mas no caso desta concepção é essencial o envolvimento do espectador na produção de sentido na experiência. A cor, seja no *Bólide*, seja no *Parangolé*, é um elemento vital da composição. Oiticica nos mostra nessas proposições híbridas a força de sua pintura, seu poder como colorista e embora passe a usar materiais mais pobres o luxo da cor permanece como premissa de sua poética, como elemento que atiça a percepção e vontade do espectador.

O elo entre *Bólides* e *Parangolés* certamente está na diretriz poética do artista, na dinâmica perceptiva que suas proposições instauram. A diferença formal entre as duas proposições e no modo de participação ganham unidade a partir da concepção mais geral de sua poética, que seria efetivar a "transobjetivação" da realidade. Embora esta ideia advenha de *Trans-objeto*, um segundo nome criado por Oiticica para *Bólides*, ela funciona para todas as proposições posteriores do artista, ela acaba se tornando o elemento essencial de sua poética e naturalmente o fator dinâmico das evoluções performáticas dos *Parangolés*.

Com os *Bólides* operamos a incorporação de objetos a uma nova ordem. O objetivo fundamental é ressemantizar o contato com os objetos do cotidiano, revisar sua identidade conhecida, seu valor instituído, tensionar enfim sua recepção. Os objetos escolhidos pelo artista estão ali dispostos para uma percepção absoluta, primordial. Os *Bólides* são mais táteis e os *Parangolés* mais corporais. No limite podemos também dizer que os *Bólides* são destinados a inspeções mais atentas e talvez por isso mais cerebrais e o *Parangolé*, por seu convite mais rítmico e musical à participação, teria uma dinâmica mais orgânica e intuitiva.

A proposição *Parangolé* de certo modo efetiva o projeto de arte integrada de Oiticica. Em questão o hibridismo da produção plástica do artista. O autor Glenn Most[6] em seu texto *Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale* nos fala da diferença entre dois postulados básicos em relação ao sistema de arte, um ontológico e outro axiológico. Este autor evita definições precisas a respeito da emergência destes postulados na história da arte, mas nos explica que o que estaria em jogo seria a autonomia do sistema de Belas Artes ou o fim de seus limites, sua superação. Em relação ao postulado ontológico ele nos diz que as categorias tradicionais, ou seja, pintura, escultura, dentre outras, seriam definidas de modo autônomo, mas imutáveis. Mas para o postulado axiológico não teríamos nenhuma oposição entre as formas artísticas, pois estas visariam na verdade a suspensão de seus limites, objetivando sua

[6] MOST, Glenn W. . Nietzsche, Wagner et La nostalgie de l'oeuvre d'art totale. *In* : UZEL, Jean-Philippe (Org.) *Arts* : culture et sociétes. Montreal : COOP-UQUAM, 2004. Paginação irregular.

superação em prol de uma arte total. De certo modo, podemos dizer que o programa de Oiticica estaria determinado por um postulado axiológico, que não estabelece oposição entre as diversas categorias de arte. As formas híbridas criadas pelo artista carregam a ideia de constituição de uma arte cósmica, total, dando a entender que a arte sublime, portanto verdadeira, supera os limites estabelecidos pelo sistema tradicional, já que está acima de suas convenções.

A arte dos *Parangolés* funciona, na verdade, como motivo para o ato poético, como exercício de experimentação da liberdade, de recuperação da expressividade inerente ao próprio ser. Seu uso é puramente lúdico, depende dos movimentos que o espectador-participante instaura no momento da prática. O envolvimento sensorial tanto do espectador-participante, como daquele que assiste é total, pois a dança e a música inebriante despertam cada sujeito, em sua intimidade, para o furor coletivo. O caráter catártico da proposição libera recalques, energias escondidas. Desencadeia-se assim uma fruição estética ativa, que faz o sujeito refletir sobre a possibilidade de viver o mundo de maneira criativa.

Os *Parangolés* não são obras no sentido tradicional do termo. Eles se constituem de estandartes, bandeiras e capas coloridas para serem usadas em evoluções performáticas, ao som de ritmos extáticos como o samba. Afigura-se logo, nesta proposição, a influência marcante de Nietzsche. É mesmo Dionísio quem retorna para instigar o artista a constituir uma nova simbólica, uma nova imagética, a desvelar o *Véu de Maia*[7], a integrar arte e vida. É então a própria natureza que irá revelar ao homem uma nova realidade, pelo exercício de autoconhecimento que empreende o espectador-participante. Na dança frenética, manifesta a força impetuosa, dissonante, do deus, a instaurar um novo comportamento perceptivo, a conciliar novamente homem e natureza.

A filosofia de Nietzsche marca profundamente a poética do artista a partir de então. Mas o que dizer da força ritualística que as proposições revelam? Podemos também dizer que se precisa de um pouco de coragem para vestir a roupa. As formas e texturas dos materiais são por vezes estranhas. O convite ao rito é também o convite à inspeção. Diversas capas se mostram difíceis de serem vestidas, pois não apresentam uma única opção. Esse primeiro momento da experiência já faz parte do exercício de libertação do eu e uma vez que se aceita o jogo se inicia o rito.

O rito que o artista propõe é de descoberta e transformação para o participante. Entretanto, a obra não é destinada aos peritos em transe, mais aptos a ascensões espirituais e delirantes. Por vezes, o participante não domina a indumentária e nem sempre tem acesso ao êxtase. As proposições de Oiticica não vislumbram uma técnica de consagração espiritual, pois funcionam apenas como uma abertura para a livre experimentação do sujeito e não apresentam um conjunto de regras fixas. Ao contrário, a ideia é instigar o estado criador do indivíduo, a partir de sua vivência, sem determinações técnicas e normativas.

[7] Expressão muito usada por Nietzsche. *Maia* é uma palavra que no sânscrito significa ilusão.

A ritualística que o programa de Oiticica adquire é então de abertura do corpo para o mundo e a premissa do rito a ser observado é de um novo comportamento homem-mundo. Mesmo assim não se fixa o que se conquista, não se afirma aí qualquer tipo de estabilidade.

A ambiguidade é algo sempre presente no pensamento do artista. Basta pensar no conceito de nova objetividade que implica justamente em mudança comportamental, em nova percepção da realidade. Em sua plástica o caminho para o objeto passa pelo hibridismo de suas proposições, pela transformação da pintura e escultura em formas híbridas que se expandem para o ambiente, à vivência do sujeito tendo como fim último sua desalienação.

A peça *Bólide Caixa 18 (Homenagem a Cara de Cavalo)* também nos consagra um aspecto cerimonial, pois literalmente possui um caráter fúnebre. Para Oiticica ele trata de uma questão ética e não estética. Em uma caixa preta guarda a foto do "bandido amigo", apresenta ainda tecido de juta e um saco com pigmento na cor vermelha. Um mínimo de respeito pede a peça, pois embora os *Bólides* sejam destinados à inspeção, alguma distância a situação determina. O luto traz a cor do sangue em razão das dezenas de tiros para silenciar o amigo e a ação do artista é de revolta. A esse respeito Oiticica nos diz:

> Eu faço poemas-protestos (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. [8]

Os *Parangolés* consagram o hibridismo das proposições artísticas de Oiticica e ao adicionar música e dança a essa ordem estrutural ensaiam um novo rito no sentido de sua principal diretriz poética, a experimentação da liberdade de viver o mundo, interligando arte e vida. Uma frase bastante explicativa do que seja de fato essa indiferenciação da arte para com a vida é dita por Nietzsche em seu livro *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*, quando se refere a Anaximandro. Ele diz: "Vivia como escrevia, falava de maneira tão solene como se vestia, levantava a mão e pousava o pé como se esta vida fosse uma tragédia..."[9]. Não há como não reconhecer aqui a inter-relação completa entre vida e pensamento.

Esse estímulo Nietzscheano chega a Oiticica. Talvez não tenha até lido essas palavras, mas se sabe que teve contato com o livro de Deleuze sobre o filósofo. O caminho que se segue é então "obra-mundo", o perambular pelas ruas e vivenciar o "Mundo-Abrigo". Podemos dizer também que o programa prossegue e de modo libertário. O artista nos diz:

[8] OITICICA apud FAVARETTO, Op. Cit. p. 138
[9] NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Rio de Janeiro: Elfos Ed, 1995. p. 36.

> Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço é uma coisa que sintetizo na ideia de 'Delírio Ambulatório'. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa, que a meu ver, me alimenta muito e eu encontro, na realidade a minha volta ao Brasil, foi uma espécie de encontro mítico com as ruas do Rio, um encontro mítico já desmitificado.[10]

O destaque que se deu historicamente a *Parangolé* talvez tenha forçado interpretações mais favoráveis ao encontro do artista com o popular, com a Mangueira, com a favela e até com o ritmo do samba. Contudo, na década de 1970 o rock dos Rollings Stones e a guitarra de Hendrix ocupam lugar em sua poética. Talvez o rito assuma outra dinâmica, mas ainda assim dionisíca, com vistas ao maravilhoso, o sublime.

As obras de Oiticica feitas em Nova York, entre 1970 e 1978, foram designadas por ele "*Newyorkaises*" O artista revitaliza seu programa ambiental em proposições por vezes muito reducionistas. Ele chega a transformar o lugar onde mora e lá constrói uma série de ninhos, agora espaço para experiências integradas ao cotidiano, à vida simples, estabelecendo modos de ritualização até da preguiça como motivo de criatividade. A arte então celebra a vida e aposta num estado de plenitude. Talvez não aja mesmo arte sem rito, mesmo numa acepção de arte de imersão total como a de Oiticica. Contudo, no limite deste projeto plástico caberia enfim a "transobjetivação" mágica da realidade.

Em últimas palavras, podemos dizer que a proposta plástica de Hélio Oiticica é singular na história da arte. As diversas influências que recebe, como de Malevitch, Mondrian, Duchamp e Nietzsche, são produtivamente assimiladas na constituição de novas ordens estruturais. O desenvolvimento de sua arte adquire um sentido mais determinado a partir de suas proposições híbridas voltadas para a percepção de outra realidade, de vida autêntica, de experimentação enfim da liberdade. Cabe então ao sujeito ver o mundo sem qualquer lente.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase*: arte brasileira de 1964-1980. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

BRAGA, Paula (Org.) *Fios soltos*: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, *Hélio Oiticica*: singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CESÁRIO, W. *Investigando os limites da arte*: as propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waltércio Caldas. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 2005.

[10] OITICICA apud BRAGA Op. Cit. p.255.

FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica.* Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Filosofia e Letras da USP em 1988.

GRUPO Frente. Catálogo da exposição retrospectiva realizada na Galeria IBEU. Rio de Janeiro: 18/10/1994.

MATESCO, Viviane Furtado. Hélio Oiticica: a questão da estrutura-cor. *GAVEA*. Rio de Janeiro: PUC, n. 05, abril/1988.

MOST, Glenn W.. Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale. *In*: UZEL, Jean-Philippe (Org.) *Arts :* culture et sociétes. Montreal*:* COOP-UQUAM, 2004. Paginação irregular.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos Gregos*. Rio de Janeiro: Elfos Ed., 1995.

---------- *O caso Wagner*: um problema para músicos/ *Nietzsche contra Wagner*: dossier de um psicólogo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

---------- *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

RAMOS, Nuno. À Espera de um Sol. *Jornal do Brasil.* 28/07/2001. Caderno Idéias. p. 4-7.

RODRIGUES, Renato. *Hélio Oiticica*: vanguardas e niilismo. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCH – UNICAMP. 1992.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica*: qual é o parangolé. Rio de Janeiro: relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

A ideia de pendicância em práticas artísticas contemporâneas

Fernanda Correa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Esta comunicação faz parte da pesquisa de doutorado em andamento e tem por objetivo analisar a idéia de mendicância como um gesto que se tornou recorrente em práticas contemporâneas. Nesse sentido, serão analisadas produções de artistas que recorreram às práticas mendicantes como resistência ao sistema, i.e., como escolha para problematizar aspectos da sociedade e do indivíduo padronizado, causando interferências e ruídos ao tornar manifesto um mal estar contemporâneo.

Considerando que o conceito de mendicância abrange noções como despojamento, desmaterialização, deslocamento e radicalidade, é possível traçar um cruzamento entre artistas e/ou obras cuja produção esteja relacionada, mesmo que de forma implícita, com práticas discursivas que giram em torno desta ideia.

Palavras-chave: mendicância; gesto; práticas contemporâneas

This communication is part of the doctoral research in progress and aims to analyze the idea of mendicancy as a gesture that has become recurrent in contemporary practices. In this sense, artists' productions will be examined which resorted to mendicant practices as resistance system, as choose to question aspects of society and the individual standardized, to manifest contemporary malaise.

Whereas the concept of mendicancy covers notions such as dispossession, dematerialization, displacement and radicalism, it is possible to approach artists and / or works whose production is related, even if implicitly, with discursive practices that revolve around this idea.

Key-words: mendicancy; gesture; contemporary practices

A palavra "mendigo" provém do latim *mendicus*[1], como referência aos que não viviam do próprio trabalho por deficiências físicas (*mend* deriva de *mendun,* que no latim significa defeito físico). Com o tempo a palavra se alargou para dar conta também de indivíduos que não possuem defeitos físicos, mas que vivem uma situação de extrema carência material, em um estado de indigência que os força a perambular de um local ao outro em busca de condições mínimas de sobrevivência. Seu mote principal reside no ato de pedir esmolas e tentar sobreviver delas, daí o termo "pedinte", que deriva do latim *petiente*, através de *petinte*[2].

Desde a antiguidade a figura do mendigo se faz presente na formação das sociedades e há toda uma historiografia que busca dar conta desta condição de mendicância, mas não é o caso deste trabalho se aprofundar nestas questões. O que nos cabe aqui é tentar entender como uma condição social que sempre esteve à margem da sociedade tornou-se uma escolha para determinados indivíduos como forma de expressão artística. Para tanto é preciso desbravar as dobras do tempo histórico e remontar ao imaginário cristão do medievo, quando figuras decisivas como São Francisco de Assis deram origem às chamadas Ordens Mendicantes no século XIII.

Nascido na cidade de Assis, entre 1181 e 1182, Francisco, filho de um rico mercador, opta pelo caminho da cristandade após uma visão diante de uma imagem de Cristo na cruz, na qual este o convida a "reconstruir sua igreja" [3]. Em vez de comodidade material, Francisco abraça a exigência de uma pobreza radical e escolhe "seguir nu o Cristo nu" [4].

São Francisco dedicou a vida à pregação da palavra por meio da simplicidade e da penitência. Mas é, sobretudo, o caráter do despojamento franciscano que levará à instauração das ordens ditas Mendicantes[5], assim denominadas pela analogia aos indivíduos dotados de carência material que sobreviviam de esmolas[6]. De acordo com Jérome Baschet, "o ideal de pobreza, associado à humildade e à penitência, é a característica primeira das ordens mendicantes" [7].

---

[1] FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 1118.
[2] FERREIRA, A. B. H. Op. Cit., p. 1292.
[3] BASCHET, J. Op. Cit., p. 207.
[4] BASCHET, J. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Ed. Globo, 2006, p. 207.
[5] Neste mesmo contexto, por volta de 1170, em Caleruega (Castela), nasceu Domingo de Gúzman, que veio a ser popularmente conhecido como São Domingos. Membro de uma família da pequena aristocracia, diferentemente de São Francisco, o santo castelhano optou por uma carreira eclesiástica tradicional, estreitamente ligada à instituição e à luta contra a heresia. Entretanto, a Ordem Dominicana também tinha entre seus pressupostos dar sentido ao ideal de pobreza, ou seja, nada possuir e viver apenas de dons de caridade e, por isso, insere-se no preceito mendicante recém instituído no mundo eclesiástico. Ver BASCHET, J. *Op. Cit*., p. 212.
[6] Cabe mencionar, mesmo que brevemente, o surgimento de outras ordens mendicantes neste mesmo período, como a Ordem dos Carmelitas (1247) e dos Eremitas de Santo Agostinho (1256). Ver BASCHET, J. *Op. Cit*.p. 212.
[7] BASCHET, J. *Op. Cit*., pp. 212- 213.

É esse tempo de São Francisco, que ressignifica a idéia de mendicância, que nos interessa em um primeiro momento. Tempo dos homens que optaram pelo caminho da mendicância para instaurar uma nova forma de sabedoria: a sabedoria da simplicidade e da humildade, que não está voltada para a perfeição terrena, mas para a salvação da alma e uma nova forma de compreensão do mundo. Nas palavras de Hilário Franco Jr., "não se tratava de negar as riquezas de forma geral, e sim de criar mecanismos para a burguesia enriquecida de aplacar sua consciência por meio de esmolas" [8]. Neste sentido, a mendicância não é sinônimo de necessidade, mas de superação de si mesmo, de glória, de vitória sobre as fraquezas do corpo e da alma.

No âmbito social, o movimento franciscano, logo no início do século XIII, já se caracterizava pelos questionamentos e expressão de indignação das pessoas com relação às estruturas rígidas de dominação, sociais, econômicas, políticas e religiosas vigentes. Ao desmembrarmos o conceito de mendicância em categorias como despojamento, desmaterialização, deslocamento e radicalidade, abre-se a possibilidade de traçar uma paralelo entre determinadas práticas artísticas contemporâneas com alguns aspectos das Ordens Mendicantes.

Há na contemporaneidade uma espécie de esgarçadura do tempo vivido e em devir que, somada a uma fricção do espaço, coloca o indivíduo em um constante estado de crise. Esse movimento levou determinados artistas/produções artísticas a buscar um diálogo nesta fricção espaço-temporal da realidade através de gestos simbólicos imbuídos de críticas diversas.

Tomando, portanto, como objeto comparativo os franciscanos, sabe-se que os adeptos dessa Ordem também se caracterizavam pela peregrinação como meio de pregação, evidenciando certo caráter de nomadismo[9].

Neste sentido, apontamos como um dos exemplos a ser analisado o projeto do artista mineiro Paulo Nazareth, chamado *Notícias de América* (2011-2012), no qual o artista expõe sua caminhada pelas Américas, desde Palmital, um conjunto habitacional localizado na periferia de Belo Horizonte, rumo à feira *Art Basel*, em Miami. Ao longo dos 13 meses de viagem, o artista, calçando apenas chinelos durante todo o trajeto, deixou de lavar os pés para levar a poeira da América Latina aos Estados Unidos. Sobre esse movimento, Nazareth comenta que "não considerava que meus pés estavam sujos, mas que eles continham terra, que em princípio não é suja, é parte do mundo" [10].

[8] FRANCO JÚNIOR, H. *A Idade Média, nascimento do Ocidente.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006, p. 79.
[9] À medida que a comunidade franciscana cresceu, Francisco renunciou ao cargo de chefe da ordem e escolheu viver como eremita no monte La Verna. Ver: BASCHET, J. *Op. Cit.*, pp. 208.
[10] Entrevista concedida em 2012 à *Revista Elástica* nº 2, Rio de Janeiro: Ed:Multifoco, 2012. p 19- 27.



Fig. 1 | Sem título, da série *Notícias de América*, 2011 (detalhe)[11]



Fig. 2 | Sem título, da série *Notícias de América*, 2011
impressão digital em papel de algodão 30 x 40 cm

[11] Disponível em: http://www.mendeswooddm.com/pt/exhibitions/paulo-nazareth-noticias-de-america/works (Acesso em 9 de junho de 2016)

Em *Notícias da América*, o que mais nos interessa é a escolha que o artista fez de caminhar até os Estados Unidos ao considerarmos que este gesto de percorrer grandes distâncias por longos períodos pode ser comparado à idéia de peregrinação. Para Baschet, "o peregrino escolhe tornar-se um estrangeiro e é assim que ele é percebido nos lugares por onde passa (*peregrinus*, a palavra latina que designa o peregrino, significa primeiramente 'estrangeiro', 'exilado')" [12]. Neste sentido, "a peregrinação é uma partida para alhures, antes mesmo de ser uma caminhada até um objetivo (...), a viagem penitencial é mais importante que o destino da viagem" [13].

É evidente que a produção de Nazareth se debruça sobre metáforas que acabam por ser sustentadas pelos seus próprios registros. Para Kiki Mazzucchelli, parte da produção do artista reflete "apenas algumas das muitas manifestações de projetos mais abrangentes, cuja extensão temporal e geográfica está estreitamente ligada à vivência do artista" [14]. Deste modo, como poderíamos atrelar o deslocamento geográfico realizado neste leque metafórico – e por quê não simbólico? –, proposto pelo artista dentro de uma idéia de vivência? Para refletir sobre essa questão, cabe tentar compreender outro apontamento de Baschet sobre peregrinação, partindo da idéia que esta "se reveste de um contorno penitencial, no mínimo em função das penas e sofrimentos que o caminho impõe. Além disso, a opção peregrina aparece como uma ruptura (...) com o mundo cotidiano" [15]. Partindo deste pressuposto de que a peregrinação é envolvida por um caráter de ruptura e, sobretudo, penitencial – entendendo este também como uma idéia de sacrifício – a curadora e crítica de arte Janaina Melo, em *Caminhos e Conversas de Viagem*, faz alguns apontamentos sobre a proposta artística de Nazareth:

> Certamente o que vejo é uma constante possibilidade de habitação nômade – é preciso estar, se deixar estar, ouvir o espaço e as relações que nele podem ocorrer. Observar os microclimas criados durante a viagem que é 'imprópria ao turismo fácil' e favorável ao caminhante. (...) O que se coloca em todos os momentos são as possibilidades de ser sempre turvo, contaminado, fosco e – por quê não? – difícil. Por isso, nessa viagem, Paulo não procura pela rota mais rápida, deixa-se deter nos caminhos e conversas, vai ao encontro das rotas antigas, lança-se no jogo da rede complexa e se deixa estar. (...) Desviando-se da rota planejada, esquecendo-se do que previamente havia definido como compromisso de viagem, perdendo documento, imagens, registros e trabalhos propositada ou despropositadamente. Confundindo os idiomas,

[12] BASCHET, J.*Op. Cit.*, p. 351.
[13] *Idem.*
[14] NAZARETH, P. *Op. Cit.*, 2012, s/p.
[15] BASCHET, J.*Op. Cit.*, p. 351.

> esperando as oportunidades que, muitas vezes, nunca chegaram... [16]

Para além do caráter penitencial, a obra do artista aponta também para a escolha pela precariedade e pelo despojamento material, que se evidencia no uso permanente de chinelos de borracha ao longo do trajeto, bem como a perda de documentos, como mostra o relato supracitado de Janaina Melo.

Nas palavras do próprio Nazareth, em uma entrevista concedida à Revista Elástica em 2012, este deslocamento performático aponta também para uma busca interior a partir de uma exterioridade:

> Cada vez mais por esse pensamento, por essa peregrinação, eu vou seguindo esse caminho, e de onde vem esse povo. Eu posso sair da África e ir caminhando. Daí eu vou para a Ásia, também caminhando. Saio de um centro africano, vou para Europa, isso leva 1 milhão de anos. É um povo que vai se quebrando, se multiplicando, e se fazendo outro. Dessa separação se faz outro povo, e que desse outro povo se faz outro povo, e outro..., e vai caminhando e se esparramando pelo mundo, e assim eu posso pensar que no final é um único povo.[17]

Ainda na entrevista supracitada, o próprio artista traça um paralelo entre o seu projeto e o aspecto de religiosidade:

> De certa forma é fazer aquilo que você acredita, e tem essa religiosidade em fazer isso, como algo sagrado, esse caminhar é sagrado, mas é esse 'sagrado profano'. 'Eu vou caminhar', mas vou quebrando isso, existe algo sagrado que me segura em alguns momentos[18].

Sua produção é marcada, sobretudo, pelo complexo binômio arte/vida, onde as linhas são tênues e, por vezes, arriscadas, tornando quase impossível identificar os limites existentes. O artista vive seu pensamento em arte como visão de mundo, partindo do princípio de que tudo o que produz é arte, sendo ele o próprio trabalho, mas pautando-se sempre por uma insurgência diante dos diversos embates que englobam a contemporaneidade.

Jonas

[16] NAZARETH, P. *Op. Cit.*, 2012, s/p.
[17] Entrevista concedida em 2012 à *Revista Elástica* nº 2, Rio de Janeiro: Ed:Multifoco, 2012. p 19- 27.
[18] Entrevista concedida em 2012 à *Revista Elástica* nº 2, Rio de Janeiro: Ed:Multifoco, 2012. p 19- 27.

Outra produção artística que convém aos anseios desta comunicação é *Jonas* (2008)[19], de autoria de Luísa Nóbrega[20]. Neste trabalho a artista viajou do dia 12 ao dia 23 de abril de 2008 pelo rio São Francisco de Januária (MG) até a sua foz, em Piaçabuçu (AL), com uma venda nos olhos, colocada no momento de entrar no barco e retirada somente onze dias depois, no momento em que a embarcação chegou até o mar.

Ao longo da viagem à deriva, a artista apelou para a escrita como uma forma de driblar o tempo e, em determinados trechos – que expõem, sobretudo, reflexões soltas geradas durante a experiência – é possível traçar cruzamentos com uma idéia de penitência, como:

> Escrever nesse momento não passa de uma estratégia para fazer com que passe mais depressa o tempo ralentado pela ausência do fluxo constante e sempre renovado das imagens, escrevo numa tentativa desajeitada e precária de dissipar meu alheamento – não propriamente de dissipá-lo, mas de fazer algo a partir dele, inútil que seja, sem conseguir escrever em linha reta eu escrevo tontamente – nem se pode dizer propriamente que eu escreva, que converta em palavras a experiência vivida: o que eu vivo é estúpido e inocente demais para ser chamado propriamente de experiência, embora por vezes eu reconheça algo em mim que talvez possa ter algo a ver com esse rio, esse vento, esse sol agressivo e direto que eu sinto a tentação de associar, numa comparação esdrúxula, a um flagelo[21].

É possível notar certo incômodo no relato da artista, talvez por não saber o que esperar da experiência na qual estava se lançando. Sua vivência ao longo do projeto, como a própria artista aponta, foi marcada por dificuldades e precariedades em decorrência, principalmente, da ausência da visão à que ela se dispôs.

Em recente entrevista ao Prêmio Pipa, em maio deste ano, Luísa afirmou que há quatro anos vive em residências artísticas e casas de amigos – nunca ficando mais de três meses em um lugar –, e aponta como o estilo de vida nômade influencia em seus trabalhos[22].

---

[19] *Jonas* faz parte de um projeto mais amplo, *Expedição Francisco* (2008), em que seis artistas foram convocados para elaborar propostas ao longo da travessia do rio em um contexto que a transposição do Rio São Francisco encontrava-se em voga no âmbito político brasileiro. Disponível em: http://www.atocidadao.org.br/expedicaofrancisco/text2.html. Acesso em 12 de junho de 2016.

[20] Assim como em Paulo Nazareth, o acesso principal à vasta produção da artista se localiza no meio virtual, através da sua *homepage*: http://www.luisanobrega.com/.

[21] NÓBREGA, L. *A propósito de Jonas*. Disponível em: http://www.luisanobrega.com/a-propoacutesito-de-jonas.html. Acesso em 8 de junho de 2016.

[22] Disponível em: http://www.premiopipa.com/2016/05/luisa-nobrega-conta-como-o-estilo-de-vida-nomade-influencia-em-seus-trabalhos-em-entrevista-exclusiva-ao-pipa/. Acesso em 10 de junho de 2016.



Fig. 3 | Luísa Nóbrega, *Jonas*, 2008.
Fotos: Deyson Gilbert e Nabor Kisser

Diferentemente de Paulo Nazareth, traços de religiosidade[23] são mais evidentes no projeto da artista, como aponta outro trecho de seus escritos, em que o texto inicia com uma passagem do evangelho bíblico de Jonas, um dos profetas do Antigo Testamento – daí o título da performance:

> E eu dizia:
> Fui expulso
> de diante dos teus olhos.
> Como poderei contemplar novamente
> o teu santo Templo?
> As águas me envolveram até o pescoço,
> o abismo cercou-me,
> e a água enrolou-se em volta da minha cabeça.
> (Jonas 2:4)[24]

Mas, para além de um possível traço religioso inerente às suas obras, a idéia de penitência enquanto uma escolha legítima de se submeter a determinados sacrifícios, é o que mais chama a atenção para a proposta aqui lançada.

Para a artista, todo tipo de ação, de alguma forma, é também um gesto de insurgência, a partir do momento em que rompe com algo, como a expectativa do outro (espectador), por vezes de modo agressivo; ao mesmo tempo em que o agente (neste caso, o artista) acaba pagando um preço por isso – o que mais uma vez nos remete a um ato quase penitencial. De maneira geral, seus trabalhos rompem com uma zona de conforto, a fim de dar espaço aos ruídos dos gestos do corpo.

Gesto inacabado

No âmbito filosófico, a mendicância enquanto uma escolha – tal como aqui analisada – encontra ecos, por exemplo, em Agamben. Em 1996, Giorgio Agamben publica o artigo *Notas sobre o gesto*[25], onde atribui ao gesto uma questão política e crê que o mesmo pode se perder ou, ainda, perdurar no inacabado. O autor nos incita um olhar diferente para o velho problema entre a arte e a política: sua concepção a respeito desta relação possui mais o aspecto de provocação reflexiva do que de uma elaboração formalizada sobre um tema. A arte é constitutivamente política por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos dos

[23] Na verdade, a religiosidade atrelada ao ato penitencial está presente em muitas produções de Luísa, como no projeto *Vigília*, em que a artista ora durante 24 horas seguidas; como em *Ode ao pai* (2013), em que ela fica de pé em um espaço aberto em meio ao pampa gaúcho, repetindo a palavra "glória" até cair no chão e desaparecer em meio à paisagem; e como em *Soberba e Penitência ou Os Sapatos Vermelhos* (2010), em que a artista, com os olhos cobertos por tapa-olhos e sapatos vermelhos de salto apertados, dança até chegar a seu ponto máximo de exaustão física. A cada vez que cai no chão ou por qualquer outro motivo faz uma pausa brusca, ela se levanta e recomeça a dançar. Disponível em http://www.luisanobrega.com/. Acessos entre 8 e 13 de junho de 2016.
[24] Disponível em: http://www.luisanobrega.com/a-propoacutesito-de-jonas.html. Acesso em 10 de junho de 2016.
[25] Publicado originalmente em: AGAMBEN, G. *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53.

homens para que se faça um novo uso. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo/gesto inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização desta como final e única forma possível.

> Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode um corpo humano, abrem-no a um novo uso, possível uso[26].

O gesto agambeniano, se atrelado à idéia de vivência dos exemplos aqui elencados, nos leva à *Experiência e pobreza*[27] de Walter Benjamin. Neste texto o autor afirma que os indivíduos e suas formas de experiências não estão preparados para recepcionar a introdução tecnológica que marca a modernidade na passagem do século XIX ao XX. Essa modernidade deve ser entendida como um momento marcado pelo individualismo e como uma época de superação ou mesmo pelo fetiche de inovação, da novidade que logo passa e é, rapidamente, substituída por uma mais nova. Benjamin entende a busca incessante pelo novo como algo inseparável da produção capitalista que tudo transforma em mercadoria, inclusive os seres humanos. Desse modo, podemos afirmar que em nossa cultura nada se fixa, tudo se move e a fugacidade das relações é visível.

Por fim, no que tange a categoria de performance artística, é possível traçarmos uma relação entre as produções apresentadas com a idéia de ritual. No ritual, o corpo do artista encontra-se na interseção de diversos componentes subjetivos que são re-articulados e re-significados em processos temporais. Este paralelo ocorre principalmente em relação à criação processual, que se desdobra em intensidades corporais e fluxos subjetivos[28]. No universo ritualístico há um processo de auto-reflexão inerente, no qual podemos também aproximar a religiosidade e uma possível ritualização da transcendência. Nesse sentido, podemos afirmar que na proposta ritualística vivencia-se um espaço-tempo liminar, onde novas possibilidades existenciais são elaboradas.

Ao utilizar o corpo como objeto, a performance o situa como espaço identitário, como lugar dos desejos, como base para discussões morais, como território político, como forma de distinção, como instrumento de liberação ou de repressão, como receptáculo para manifestações sociais, e também como suporte e referência para o desenvolvimento de linguagens artísticas. Representado ou apresentado das mais diversas maneiras, o corpo fornece um material de grande riqueza interpretativa. No extenso conjunto de obras que molda a cultura artística, o corpo surge idealizado,

[26] AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007, p. 49.
[27] BENJAMIN, W. "Experiência e Pobreza", In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012, pp. 123-128.
[28] GLUSBERG, J. *Op. Cit.*, 2013.

transformado, desnudado, disfarçado, reconstruído, recoberto, alterado e serve como base para discussões sobre a irreversibilidade do tempo.

Acima de tudo, é uma prática artística que se encontra em uma zona híbrida, entre as linguagens: se localiza em uma zona fronteiriça entre as artes visuais e as artes cênicas, arte e vida, arte e não-arte. É, sobretudo, um campo de experimentação aberto, onde, ao colocar-se à disposição de situações extremas – que podem caracterizar uma performance –, o artista/indivíduo é instigado a resistir.

A arte retrata aquilo que é inerente à condição humana, os anseios, angústias, alegrias, pontos de vista, perspectivas do ser humano ou da sociedade a que pertence. Mais do que retratar, a arte comunica tais condições. Ao vivenciar profundamente essas inquietações e se expressar através delas, podemos dizer que artistas como Paulo Nazareth e Luísa Nóbrega, reforçam o gesto enquanto potência, transformando formas corporais em forças plásticas.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

BASCHET, Jérome. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do Ocidente.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2009.

NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA /* [textos Janaina Melo... et all.; versão para o inglês Philippa May Bennet]. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2012.

NÓBREGA, Luísa. *A propósito de Jonas*. Disponível em: http://www.luisanobrega.com/a-propoacutesito-de-jonas.html. Acesso em 8 de junho de 2016.

OLIVERIA, Luiz Sérgio; *D'ANGELO*, Martha (orgs.). *Walter Benjamin: arte e Experiência*. Rio de Janeiro: Ed. Nau; Niterói, RJ: EdUFF, 2009.

Revista Elástica nº 2, Rio de Janeiro: Ed:Multifoco, 2012. p 19- 27.

SOMMER, Michelle (org.). *Práticas Contemporâneas do Mover-se*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2015.

Formas de construir silêncios: Tino Sehgal e as instituições da arte

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília

Nosso trabalho visa perceber o impacto da "ausência" de registros autorizados para a compreensão e a circulação das obras do artista. Instigados pelo pensamento de Jérôme Glicestein, em sua reflexão sobre as informações que sucedem uma exposição de arte contemporânea e sua capacidade de construir uma história da arte alternativa, e pelas análises de Anne Bénichou, interessadas no impacto da documentação museológica para as narrativas da arte contemporânea, optamos por discutir as razões que constituem o rito censor sobre as "esculturas" performáticas de Tino Seghal. Nesse sentido, o Sehgal pertence a uma geração de criadores preocupados na confecção ritual de contra-representações, que pretendem desafiar a pedagogia museal das instituições dedicadas a expor e arquivar arte. O controle sobre os registros funciona como um investimento, debruçado sobre economias simbólicas complexas, pois coloca em evidência a relação entre artistas, mediadores e o público; dedicados a compreender, observar e experimentar.

Palavras-chave: Performance; Museu de arte; arte contemporânea; Tino Sehgal.

In this article we discuss the reasons in the sensory rite on the performative "sculptures" of Tino Sehgal. Our work aims to comprehend the impact of the lack of authorised records for the understanding and circulation of the artist's works. We were motivated by Jérôme Glicestein, in his reflection on information that succeeds the exhibition of contemporary art, and by his capacity to build an alternative history of art, as well as by the analysis of Anne Bénichou, focussed on the impact of museological documentation in the narratives of contemporary art. Sehgal is part of a generation of artists concerned with the creation of a rite of counter-representations that aims to challenge the museum pedagogy of the institutions dedicated to expose and archive art. The control of the records works as an investment, focussing on symbolic and complex economies, because it underlies the relationship between artists, mediators and the public; dedicated to comprehend, observe and experience.

Keywords: Performance; Art Museum; contemporary art; Tino Sehgal.

Equilibrando-se na fronteira entre o controle institucional e a presença de corpos que narram, dançam, cantam, paralisam-se, o visitante que tem contato com as "esculturas" de Tino Sehgal pode encontrar um museu vazio (C.C.A. Wattis Institute para Arte Contemporânea em São Francisco), desprovido de seguranças, educadores ou qualquer funcionário da instituição. Apenas você, outros visitantes e outras obras, sem, necessariamente, tomar consciência de que está vivendo uma situação, uma ação artística. Do mesmo modo, uma criança pode abordá-lo lhe perguntando se quer participar de um trabalho de Seghal[1]. Não raro as situações provocadas pelo artista são debates improvisados sobre temas como a sustentabilidade, a política urbana ou relacionamentos afetivos. Debates que ocupam e atravessam os espaços museológicos, aliteram seu silêncio e reintroduzem os visitantes como agentes propositores.



Fig 1 | Tino Sehgal, This Is Good, 2001, Stedelijk Museum.

Em outra situação, os visitantes se deparam com ações corporais aleatórias – pular, bater palmas, girar etc. – combinadas, realizadas pelos funcionários dos museus que raramente chamam a atenção do visitante, como a equipe de manutenção, os seguranças, atendentes entre outros. A cada ação, o *performer* pronunciava "Isto é bom" (fig.1). Funcionários dos museus podem também abordá-lo e recitar as principais manchetes dos periódicos locais como se fossem poesia ("Isto é Novo", de 2003). Do mesmo modo, o visitante do museu pode ser abordado na bilheteria da instituição: você terá parte do valor pago para o ingresso se concordar em debater sobre a "economia de mercado" com um profissional dentro do museu. Independente da resposta, "This is

[1] IBRAHUM, Diana. "Imaterial Art", *Contemporary Practices Review*. Visual Arts from the Middle East, 23 de março de 2012; disponível em http://www.contemporarypractices.net/essays/volumex/immaterialart.pdf; acesso em agosto de 2016.

Exchange", de 2003, incitava o público a refletir sobre a lógica do mercado e sua implicação com a instituição museológica. Ou ainda, o visitante pode ser cercado por cinco performers que viram as costas, criando uma barreira em seu entorno, caso não diga nada os performers se lançam ao chão, uma reação verbal do visitante propõe reanima-los, mas um deles irá chorar, enquanto os demais exaltaram o comentário proferido, iniciando um debate.

Em outra ocasião, podemos nos lembrar de obras de Rodin, Brancusi, Jeff Koons entre outros. Os gestos são ora acelerados, ora contidos e expressam poses de obras (pinturas, esculturas e fotografias), cujo ato de beijar é o elemento central. Criada em 2002 *Kiss* expressa não apenas um procedimento apropriacionista em relação à história da arte, mas um jogo de movimentos que se dedica a evocar na audiência imagens consagradas pela história da arte no "palco" onde essas imagens se fazem ver e de onde difundem-se numa cadeia desordenada na contemporaneidade.

Longe de estar restrita à chave "dança-performance", a performatividade em *Kiss* depende de um público ativado no museu, capaz de ligar cada cena a obras de uma coleção particular, temática e canônica. Assim, Seghal se torna o ativador de imagens que celebram no museu sua própria autoridade. Isso evidentemente não retira a potência da obra e não a aprisiona nessa interpretação. *Beijo* foi reapresentada em espaços não convencionais, como ocorrera em Berlim em 2006, o que traduz sua extensão e complexidade, pois a obra fora do museu, transforma-se em outra obra.
Já se tornou lugar comum classificar as ações performativas delegadas, colaborativas, interacionistas ou intervencionistas de Sehgal como pertencentes a práticas pouco comuns nos museus, distantes das ações performáticas tradicionais por sua aversão à documentação, por exemplo, e próximas das práticas da dança experimental contemporânea ou da ação-evento, especialmente aquelas dedicadas a envolver não-bailarinos e incluir o público como debatedor.

A literatura crítica e historiadora[2] construída para sua obra não deixam de salientar as sobreposições entre diferentes práticas performativas (música, teatro, dança etc.). Já na década passada, Claire Bishop incluíra Tinho Sehgal no rol de artistas dedicados às performances realizadas por não-profissionais. Nela temos obras de Maurizio Cattelan, Santiago Serra, Dora Garcia, Phill Collins, Artur Zmijewski, colocando em perspectiva o trabalho de Sehgal com o de Garcia, como "performance que enfatizam simples instruções".[3]

É certo que estamos diante de um jovem criador que possui formação em dança e economia. Suas ações em espaços museológicos são acompanhadas por uma pré-produção que transforma cada aparição numa sucessão de seleção de elenco, ensaios, preparação dos corpos "estáveis" das instituições e, em alguns casos, do público acionado. Atores, produtores, educadores, gestores entre outros profissionais

[2] Claire Doherty, Arthur Lubow, Jerry Saltz, Catherine Wood, Yasmil Raymond, Jens Hoffmann, entre outros.
[3] BISHOP, Claire. *Artificial Hell*. Participatory art and the Politics or Spectatorship. Londres; Nova York: Verso, 2012, p.225.

constituem a equipe que possibilita as ações do artista[4]. A duração das ações é variável, mas não raro são situações que contam com algum improviso e tomam horas nos espaços de exposição. O tempo de cada ação não é divulgado, embora possamos apreender que além de variáveis a temporalidade é negociada com cada instituição que as recebe; criando versões e variações a cada reapresentação.

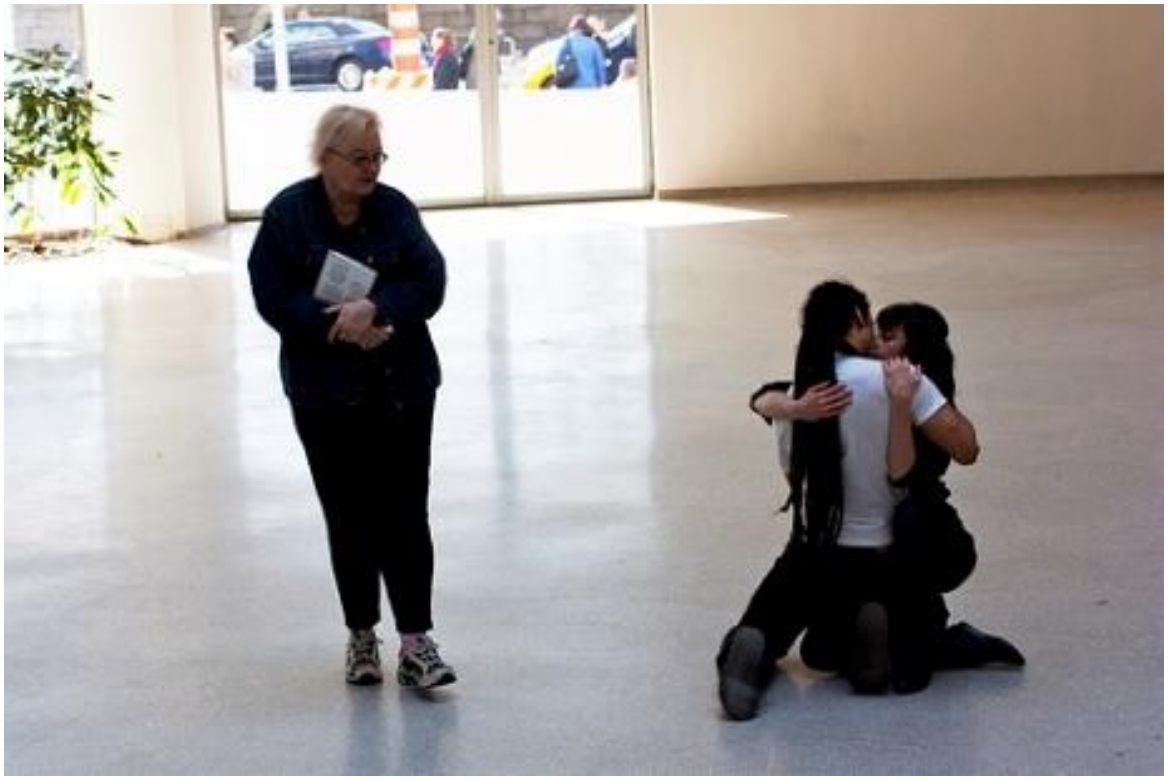


Fig.2 | *Kiss*, 2004, Guggenheim Museum, Nova York
Fonte: https://mnaves.wordpress.com

O trabalho de Seghal parece seguir duas linhas claras: a primeira composta de trabalhos silenciosos e "escultóricos"; e na segunda, temos as "situações construídas", cuja inclusão do visitante à lógica do trabalho é determinante para sua realização. Embora muitas das suas obras sejam acionadas pelo sistema das artes visuais, a primeiras ações, de fato, estão próximas da *Jam Session* próprias da dança, onde não apenas corpos são ativados, mas uma série de conceitos ligados ao compartilhamento, ao coletivo e às ações colaborativas são apresentados. Embora tal nexo seja reiteradamente apresentado, o próprio artista se esquiva: "Eu sempre me sinto mais perto de Marcel Broodthaers do que de Martha Graham"[5].

Em especial suas ações parecem desconcertantes para um sistema de classificação museológico, pois analisadas de perto as obras se aproximam de diferentes linguagens. Há ações que funcionam como performances programadas, outras guardam similaridades com *happenings*, com a dança e mesmo com o teatro, música e literatura. O que unifica seu trabalho é "uma ênfase no presente, no instante em que

[4] MARTINS, M.M.. "O público-participante na obra de Tino Sehgal". In: *Gambiarra*, nº7, Niterói, dezembro de 2014, 41-56.
[5] *apud* LUBOW, R. "Making Art Out of an Encounter" *The New York Times*, 15 de janeiro de 2010.

o trabalho ocorre, transformando-o quase em um rito no qual o público se vê compelido a participar, viver exatamente aquele momento". [6]

Parece-nos que o artista não está preocupado em classificar sua produção. Sua veemente recursa por narrativas textuais mostra-se útil nesse sentido. Sehgal frequentemente utiliza o termo escultura para suas obras, todavia suas situações graças ao processo programático que "dispara" a ação e seu caráter repetitivo e serial não está distante das práticas artísticas que tem conquistado diferentes instituições museológicas dedicadas às artes visuais, na última década[7]. De fato, obras como *This is So Contemporary (2005); This Success/This Failure* (2007), *This Progress* (2010) ou *This Variation* (2012) implicam numa certa obsessão comum a artistas dedicados a produzir performances no circuito das artes visuais: o fortalecimento da experiência que vincula o performer ao público num dado instante, que se propõe ir repetível.



Fig.3 | "Essas Associações", Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, 2014
Fonte: http://patrialais.blogspot.com.br/2014/03/artes-visuais-tino-sehgal.html.

Em *Essas Associações*, reapresentada no Brasil em 2014 (fig.3), por exemplo, a obra transforma o artista num efêmero coletor de histórias pessoais ao pedir que os colaboradores contassem relatos pessoais ao público, produzindo uma conexão entre os performers e os visitantes.[8] Coleta sem colecionamento, uma vez que Sehgal apenas

[6] Martins, *op.cit.*, p.51.
[7] OLIVEIRA, E.D.. "Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, reapresentação e registro" In: KNAUSS, P.; MALTA, M.. *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2015.
[8] "Os mais de 200 participantes possuíam motivações diversas: alguns precisavam de dinheiro (não havia um salário envolvido como forma de remuneração, dispondo somente de uma ajuda de custo de

age como propositor, ele constrói dentro da exposição espaços de relacionamento, cada vez mais frequentes nos museus dedicados à arte contemporânea.

Os performers são orientados a não explicar a obra, ou seja, a não reproduzir o processo clássico de mediação das instituições. "Existem muitos artistas que estão realizando ações ao vivo, baseadas em esculturas, mas o que o distingue é sua insistência purista na imaterialidade – ou materialidade efêmera – do trabalho, de modo que se efetiva e se dispersa novamente, sem qualquer vestígio do que foi realizado", comenta Catherine Wood. [9]



Fig.4 | "Essas Associações", Tate Modern, Londres, 2012
Fonte: http://www.metamute.org/community/reviews/

Sehgal envolve o público em duas dimensões. Primeiro nas centenas de performers não profissionais escolhidos para realização das ações, eles os denomina como "interpretes". Raramente os selecionados são diretamente remunerados o que implica em acionar um colaborador geralmente implicado na dimensão pública do sistema das artes visuais. Ou seja, numa perspectiva reducionista, podemos afirmar que dos dois lados – entre aqueles que agem e reagem às ações propostas – temos o público que frequenta as instituições culturais que acolhem as ações.

aproximadamente R$10,00 por hora); outros já conheciam o trabalho do artista e tinham um conhecimento de causa e portanto interesse em participar; outros simplesmente estavam ainda adentrando e tateando o universo da arte; enquanto muitos, como ficou claro no decorrer do tempo, compartilhavam da ideologia do próprio artista e acreditavam na proposta do trabalho" MARTINS, *op.cit.*. p.53.

[9] *apud* LUBOW, *op.cit.*.

Está não é uma dimensão casual. Frequentemente o artista é inquirido do porquê exercitar suas ações em espaços museológicos convencionais, alguns deles são os museus e os eventos mais importantes do circuito internacional das artes visuais (fig.4). O artista insiste que "muitas vezes esquecemos de que mesmo a arte é um campo muito bem-sucedido na cultura contemporânea, ainda há muitas pessoas alienadas por ele. Mesmo que as pessoas não entendam completamente, meu trabalho será bem-vindo, pelo menos há alguém de pé a te olhar educadamente e se envolver contigo. As pessoas reagem", comenta Sehgal em entrevista a Danielle Stein[10]. Em outra ocasião, insiste que justamente em instituições que valorizam demasiadamente o objeto, em sua dimensão material e simbólica, ele optou por evocar a condição ritual das relações humanas, ou seja, "dentro deste templo de objetos", sua ambição é deslocar a atenção para as relações humanas.

Nesse sentido, Yasmil Raymond, então curadora do DIA Center, nos lembra que o artista trabalha de modo obsessivo no controle de suas ações, pois "o ser humano é um material explosivo. Você precisa trata-lo com delicadeza e, por vezes, colocá-lo sobre pressão. Estamos lidando como mais frágil dos materiais de arte - a mente humana"[11]. A proposição é convincente e encontra nos projetos do artista acolhida. Todavia, o ser humano em questão continua sendo de uma especificidade. Trata-se do público do museu, que a depender do ângulo pode exprimir uma categoria tão ampla de sujeitos, quanto nos indicar um grupo especifico dentro da economia cultural.

Nesse aspecto, como dito antes, "as pessoas reagem", justamente porque estão no museu. Seghal, que insistentemente nos lembra que sua carreira começou num museu e não num teatro, sabe o que a instituição, enquanto meio/mídia, pode oferecer.

O artista recorrentemente nega seu desejo de adensar as fileiras da crítica institucional, ou de construir novos ambientes para a arte contemporânea, portanto, não acredita que seu trabalho possa ser resumido a jogos conceituais. Sua ambição é de um deslocamento dos olhares, gestos e expectativas sem excluir as instituições da arte. "Meu trabalho precisa definitivamente deste enquadramento com a arte, quanto mais próximo dela, mais forte é esse enquadramento", comenta o artista. [12]

Já é demasiadamente conhecida a venda de *Kiss* para o MoMA, cujo contrato de aquisição fora verbal diante de um tabelião e advogados, sem a confecção de nenhum documento escrito. Nesse momento, a própria venda se torna uma ação, momento em que o artista descreveu a obra sumariamente, concedendo o direito de reapresenta-la, as condições dessa reexibição, sempre com a supervisão do artista ou seus representantes. Exigiu-se, também verbalmente, que o museu se comprometesse a não documentar a obra futuramente, o que se estende para os futuros proprietários do trabalho no caso de venda pela instituição. Nos parece evidente que um contrato

[10] STEIN, D.. "Tino Sehgal", *W Magazine*, novembro de 2009; disponível em: http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/; acesso: maio de 2016.
[11] *apud* LUBOW, *op.cit.*.
[12] *Idem.*

nessas condições traz aos historiadores da arte o antigo debate sobre a autenticidade. A tal ponto que podemos nos perguntar se no futuro poderemos assistir a "falsos Sehgals", obras que não cumprem as medidas indicadas.

Nesse tocante, vale lembrar que o sistema da arte, da mercantilização direta às estratégias museológicas, continuamente, se adapta para alcançar obras e artistas cujas práticas foram rotuladas de efêmeras[13]. De Yves Klein que vendeu o vazio, certificando a transação, nos anos de 1960, a Ian Wilson que comercializa uma conversa sobre qualquer assunto mais recentemente, as instituições, especialmente as colecionadoras, continuam a reorganizar-se para assimilar tais obras.

De qualquer modo, no caso de Seghal a ausência de discursos autorizados produzidos pelos museus, geralmente presentes em catálogos, entrevistas, manuais para educativo, forja uma nova realidade para o circuito dependente de uma cultura material e letrada, exigindo outras formas de aproximação da obra. Van den Brand enfatiza que criadores como Seghal, de fato, potencializam a autoridade do artista sobre seus trabalhos, o controle sobre o modo como elas podem ser apresentadas, reexibidas, arquivadas, numa 'comoditização" dos corpos e das ações artísticas[14].

Embora advogue restrições quanto a publicidade de seus trabalhos, a difusão das imagens de suas obras é apropriada pelo público. O mesmo público que reage, frequentemente amistoso, as proposições do artista. Um público consciente do espaço museal e de suas possíveis provocações. Nesse tocante, na perspectiva defendida por Jérôme Glicenstein[15] a saber: a potência dos discursos proferidos pela exposição, para exposição e a partir da exposição na formação das narrativas autorizadas conectadas às obras, ao "delegar" indiretamente ao público a sobrevivência de suas ações na forma de imagens, relatos, textos, testemunhos, Sehgal dissolve a capacidade das instituições em controlar sua produção. A dimensão massiva das imagens em transito acaba por preservar a autoridade do artista, em última instância[16].

Numa perspectiva distante, a interdição da criação de bases documentais parece evitar aquilo que Anne Bénichou[17] e Vivian van Saaze[18] chamam de fetichização do documento. As autoras, em diferentes momentos, chamam a atenção para a prática de substituir as obras consideraras não repetíveis por exposições que alçam o documento ao estatuto do estético. Aqui, somente o documento age como obra. Bénichou chama atenção para o fato de que tal documento passa a oferecer uma experiência delimitada

[13] VAN DEN BRAND, Jessica. Tino Sehgal. Art as imaterial commodity. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015.
[14] *Idem.*
[15] GLICENSTEIN, J. *L'art contemporain entre les lignes*. Texts et sous-textes de mediátion. Paris: PUF, 2013.
[16] Um dos textos usados nessa reflexão é da performer Jennifer Uleman (2012), que foi uma das interpretes de *This Progress*, no Guggeheim Museum, em 2010.
[17] BÉNICHOU, Anne. "Ces documents qui sont aussi des ouvres..." In :_____ (org.) *Ouvrir le document* : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuales contemporains. Dijon, France : Les press du réel, 2010.
[18] SAAZE, Vivian van. *Installation Art and the Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

dentro de regras marcadas no campo simbólico das instituições[19]. O documento é tomado em seu afastamento. Os registros controlados por instituições, colecionadores, pela mídia especializada tornam-se substitutos subalternos, são mostrados numa relação de dependência, as vezes numa lógica espetacular de elogio ao acontecimento a que se referem[20].

No caso das ações de Sehgal, "O único gasto é energia humana; trata-se da ideia de como fazer arte sem qualquer traço visível, sem qualquer resíduo" esclarece Nancy Spector[21]. De fato, há resíduos: entrevistas, críticas, imagens digitais em redes sociais diversas, relatos pessoas, entre tantos outros. Uma rápida consulta nos dispositivos de busca nos oferece uma vasta quantidade de imagens "clandestinas". Embora pareça questionar a mercantilização e a fetichização do registro, a obra de Sehgal, dependente das estratégias e do público dos/nos museus. Seu trabalho pode questionar os arquivos, a memória, a história, o repertório ou a repetição das obras. Mas, pode, também, reintroduzir os problemas de autenticidade e autoria. Seu caráter fabricado é demasiadamente perceptível.

Ao proibir que suas ações não ofertam resíduos para que possam ser museliazados. O artista recusar-se a acrescentar objetos a suas ações, Seghal transforma em mercadoria sua própria presença nos regimes de circulação, exposição e mercantilização das obras, como defende Van dem Brand. Ao mesmo tempo, o artista parece transformar o próprio museu em sujeito performativo, ou seja, numa instituição capaz de abrigar conhecimento e relações ao invés de simplesmente oferta-los. O enfoque no ritual constituído por experiências (situações) dentro de instituições convencionais, antes de negá-las, potencializa sua condição de espaços próprios da arte, da relação entre artista-obra-público. "Eu passo muito tempo tentando convencer as pessoas a participar (...) essa é a realidade de minha obra". O controle sobre os registros funciona como um investimento, debruçado sobre economias simbólicas complexas, pois coloca em evidência a relação entre artistas, mediadores (curadores, historiadores da arte, educadores, gestores, editores, etc.) e o público; dedicados a compreender, observar e experimentar.

A instituição torna-se o contexto da obra, na acepção de "arte situada" de Claire Doherty[22] ou como site-especific performance como tematizada por Mike Pearson[23]. Menos que combater o "templo dos objetos", ele os utiliza, constrangendo e alterando

---

[19] BÉNICHOU, Anne. "Exposer l'art de la performance : un laboratoire historiographique ? L'hipermédia, l'hétérotipier, l' répertoire et la parallaxe" *Thema. La revue des Musées de la civilisation,* nº 3, 2015.
[20] "Eu não faço reproduções fotográficas ou fílmicas de meu trabalho, porque ela existe como uma situação e, portanto, substitui-lo com algum objeto material como uma foto ou vídeo não parece adequado. Além disso, meus trabalhos assumem uma forma que existe ao longo do tempo - como eles podem ser mostrados uma ou mais vezes -, por isso eles não são dependentes de qualquer tipo de documentação para existirem" (*apud* GRIFFIN, Tim. *Tino Sehgal*. An interview, *Artforum International*, vol. XLIII, n.9, maio de 2005, p.2)
[21] *Apud* STEIN, *op.cit.*.
[22] DOHERTY, Claire. *Art Contemporary. From Studio to Situation.* Londres: Black Dog Publishing, 2004.
[23] É preciso salientar que Pearson não debate o museu como "place", ao lado paisagem, da cidade, da casa etc.., mas como contexto, ou seja como condição virtual, material, conectiva para o surgimento da obra; PEARSON, M.. *Site-specific performance*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

os regimes de força entre arte, artista e instituição. O que no estado e na ordem atuais, não é pouco.

Referências Bibliográficas

BÉNICHOU, Anne. "Ces documents qui sont aussi des ouvres..." In :_____ (org.) *Ouvrir le document* : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuales contemporains. Dijon, France : Les press du réel, 2010.

BÉNICHOU, Anne. "Exposer l'art de la performance : un laboratoire historiographique ? L'hipermédia, l'hétérotipier, l' répertoire et la parallaxe" *Thema. La revue des Musées de la civilisation,* nº 3, 2015.

BISHOP, Claire. *Artificial Hell*. Participatory art and the Politics or Spectatorship. Londres; Nova York: Verso, 2012.

DOHERTY, Claire. *Art Contemporary. From Studio to Situation.* Londres: Black Dog Publishing, 2004.

IBRAHUM, Diana. "Imaterial Art", Contemporary Practices Review. Visual Arts from the Middle East, 23 de março de 2012, disponível em http://www.contemporarypractices.net/essays/volumex/immaterialart.pdf; acesso em agosto de 2016.

GLICENSTEIN, J. L'art contemporain entre les lignes. Texts et sous-textes de mediátion. Paris: PUF, 2013.

GRIFFIN, Tim. *Tino Sehgal*. An interview, *Artforum International*, vol. XLIII, n.9, maio de 2005.

LUBOW, R. "Making Art Out of an Encounter" *The New York Times*, 15 de janeiro de 2010.

MARTINS, M.M.. "O público-participante na obra de Tino Sehgal". In: *Gambiarra*, nº7, Niterói, dezembro de 2014, 41-56.

METZGER, Cyle. *Building somenthing out of nothing (or vice versa) in Tino Sehgal This Progress*.

OLIVEIRA, E.D.. "Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, reapresentação e registro" In: KNAUSS, P.; MALTA, M.. *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2015.

PEARSON, M.. *Site-specific performance*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

SAAZE, Vivian van. *Installation Art and the Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

STEIN, D.. "Tino Sehgal", *W Magazine*, novembro de 2009; disponível em: http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/; acesso: maio de 2016.
ULEMAN, J.. "Sehgal",*Art Review*, nº 60, 2012, p.84-87.

VAN DEN BRAND, Jessica. Tino Sehgal. Art as imaterial commodity. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015.

Notas sobre a poética de Bené Fonteles: o Tempo, o Corpo e o Totem

Vera Pugliese
Universidade de Brasília

O texto discute elementos constituintes da poética Bené Fonteles a partir da metáfora da jangada cearense, da qual se depreendeu sua estratégia recorrente de apropriação de *objets trouvés*, portadores de memórias e saberes. Associando a ação do tempo sobre o corpo, a produção visual de Fonteles transita pela utilização do corpo como obra, suporte, matéria e objeto. Daí impor-se investigar a fisiologia das associações de objetos, imagens, matérias em comunhão em sua poética, envolvendo diferentes procedimentos ritualísticos, como o princípio totêmico que rege tais aproximações, segundo o sentido participativo, evocando um vínculo entre cultura indígena, religiões de matriz africana no Brasil e arte contemporânea.

Palavras-chave: Bené Fonteles, performance, procedimentos ritualísticos, participação, associação

The article discusses constituent elements of Bené Fonteles' poetic procedures, stem from the Ceará's raft metaphor, which underlined its *objets trouvés* appropriation recursive strategy, with theirs memories and knowledge. Associating the action of time on the body, the Fonteles' visual work embrace the usage of the body as artwork, support, matter and object. Hence the need to research the physiology of the objects, images and matters in association in the Fonteles poetic procedures, engaging varied ritualistic practices, as in the case of the totemic principle governing these closeness, under the participative sense, evoking a link between Indigenous culture, African origin religion at Brazil and contemporary art.

Keywords: Bené Fonteles, performance, ritualistic practices, participation, association

Este artigo é fruto da Pesquisa "Contribuição para o mapeamento de vertentes da Historiografia da Arte no Brasil em anais de eventos científicos: 2000-2015" financiada pelo CNPq.

Esta comunicação enfoca procedimentos poéticos da produção plástica de Bené Fonteles (1953), que impõem discutir questões frequentemente entendidas como extra-artísticas. Nossa *abordagem* começa pelo tropo da jangada que, em sua obra, é a expressão vital de uma cultura, ela é o jangadeiro e a própria jangada, a matéria da embarcação, sua lógica de navegação, impregnada das relações culturais que permanecem vivas em seus vestígios[1].

Em *Memórias de jangadas e jangadeiros,* de 2007, Fonteles (2008, p. 55-64) comenta como saberes do índio e do branco se miscigenaram para enfrentar o mar com um barco sem leme, e suas transformações no útlimo século, envolvendo a substituição de símbolos antigos pintados em suas velas, referentes "a raízes culturais advindas de religiões anímicas" (*idem*, p. 58), por símbolos publicitários.



Fig. 1 - B. Fonteles, *Sem Título* (pormenor), 2001-2004, Conjunto Cultural da Caixa, Brasília/DF (FONTELES, 2008, p. 66)

No final dos anos 1980, ele começou a coletar "vestígios da plasticidade" (FONTELES, 2008, p. 61) das jangadas e de suas transformações, que chegavam à praia. Em 1990, montou uma instalação na Universidade Federal do Ceará com pequenas jangadas de imbaúba sobre areia da Praia do Futuro. Essas miniaturas deslocavam a visão turística das jangadas para sua presença em um espaço museal, evocando sua beleza, mas também a ameaça de seu desaparecimento e de seus saberes (PUGLIESE, 2013, p. 4-5). *Sem Título* (Fig. 1), exibida pela primeira vez em 2001, em que pendurou objetos como boias, utensílios e outros materiais impregnados pelo tempo em armadores de

[1] Esta metáfora foi desenvolvida no capítulo dedicado à poética de Bené Fonteles em PUGLIESE (2013, p. 1-62).

rede, tornou-se um *work in progress*, exposta em mostras posteriores, agregando integral ou parcialmente vestígios coletados no litoral de todo o país, chegando a compor parte da *Oca Tapera Terreiro*, exposta na 32ª Bienal International de São Paulo, em 2016. Evidencia-se, assim, um processo de impregnação *pari passu* à revelação da intimidade do tempo e das matérias imantadas, assimiladas, unidas e expostas mediante procedimentos ritualísticos.

A metáfora da jangada se desloca para interior, com as duas viagens do Projeto Caminho das Águas, em 1999 e 2000, da nascente do Rio São Francisco em Minas Gerais à sua foz em Alagoas. Educadores, artistas, cientistas, escritores, religiosos e ambientalistas desceram o rio, oferecendo diversas atividades, enquanto uma estatueta de S. Francisco navegava pelas mãos dos ribeirinhos, constituindo a série *Povo do Velho Chico* (FONTELES, 2010, p. 227). Em 1999, promoveu a realização de ateliês com homens e mulheres ao longo do rio para confeccionar um grande bordado[2] mostrando sua riqueza natural e cultural e afirmando a maestria da bordadeira, ao lado da rendeira e da tecelã, cujos trabalhos evocam o mote do tempo.

O tempo

A questão dos tempos vividos que imantam os objetos coletados que se tornam *relíquias* já aparecia em 1977, dois anos depois da transferência do artista para Salvador. Em *O ser do tempo*, ele associou o símbolo do signo de Áries a um autorretrato com o relógio que seu pai adquirira quando de seu nascimento, unindo duas ordens de temporalidade: a mítica e a linear. A obra integrava a exposição *Antes arte do que tarde*, realizada nessa cidade, cujo Manifesto expressa a coextensividade da vida do artista ao meio ambiente, aos tempos individual e coletivo, e ao seu corpo como obra, tornando-se seu título um lema em mostras posteriores.

A identificação do corpo de memória com a matéria e suas transformações evoca a eternidade em *Impermanência*. Do incomensurável espaço entre as metades de um fóssil de peixe do Vale do Cariri, resta o eloquente silêncio da palavra impermanência: "expansão do tempo, memórias fósseis, sobrevivências, num jogo entre os tempos geológico e da cultura" (PUGLIESE, 2013, p. 14-15).

Num movimento anadiômeno, Fonteles escolhe matérias impregnadas pela ação cultural e pelo tempo, transubstanciando objetos em seres associados organicamente. Assim, se coloca na esteira da apropriação de elementos da diversidade cultural brasileira, para além de estratégias apropriativas inauguradas pelo Dada e pelo Surrealismo, tão recorrentes na arte contemporânea, entrecruzadas ao interesse antropológico que remete de Mário de Andrade a Darcy Ribeiro. Fonteles ainda se refere a artistas de Tarsila do Amaral a Rubem Valentim, que "antropofagicamente comem as manifestações da arte rupestre e os mitos indígenas, além dos elementos culturais de negros e migrantes colonizadores" (FONTELES, 2004, p. 27), que se unem a artífices de

[2] A confecção do bordado foi coordenada pelo Grupo Matizes Dumont.

todo o Brasil comungados em mostras como *Nem é erudito Nem é popular* e projetos como o Teia[3].

O corpo na arte

Em 1977, Fonteles (informação verbal)[4] ainda realizou uma performance na referida mostra de Savador, que entendeu como um ritual. Vestido com uma camiseta com desenhos de pontos da Umbanda, dispôs conchas, estrelas do mar, artefatos e alimentos em um altar constituído sobre piso da galeria, e interagiu com o público. Este ritual-performance inaugurou a descoberta do corpo e de suas potencialidades estéticas, derivando dela o epíteto *Corpo em Obra* que abrangeria séries e obras em sua produção vindoura.

Após se transferir para São Paulo em 1980 e integrar, no ano seguinte, a Sala Especial de Arte Postal da 16ª Bienal Internacional de São Paulo[5], realizou *Terra – Ambiente Ritual* no Teatro da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1982. Remetendo ao ritual-performance de 1977, esta instalação-performance mesclava elementos indígenas, espirituais e ambientais, criando um espaço heterotópico em um ambiente museal.

Residindo em Cuiabá desde 1981, sua imagem de artista que aliava arte e natureza era celebrizada por fotografias de Mário Cravo Neto e Sérgio Guimarães e pelo vídeo *A Natureza do artista* (1985-86). Nesta década, em que montou dezenas *ex-culturas*, o artista questionou os limites entre arte e ações político-ambientais, com rituais-performances, como aquele do Vale do Jamacá e oficializou o Movimento Artistas pela Natureza na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987.

Após retornar à capital paulista em 1989, realizou a mostra *A Casa do Ser* (Fig. 2) no Museu de Arte de São Paulo - MASP, em que expôs obras com artefatos indígenas sobre tapeçarias e papel artesanal, e obras com materiais como couros, peles, madeira, corais, farinhas, ossos, fibras vegetais, pedras, cerâmicas, fotografias e obras de outros artistas. O público era convidado a manipular alguns objetos e artefatos que possuíam diferentes sons e texturas, pesos e formas, aproximando-se de propostas de Hélio Oiticica e Lygia Clark (PUGLIESE, 2013, p. 27-30). Como o Museu não permitiu que Fonteles habitasse o espaço expositivo durante a mostra, ele realizou apresentações cantando e tocando instrumentos indígenas e orientais presentes na exposição,

[3] A partir da preocupação com a arte e a diversidade cultural no Brasil, o Projeto Teia, encabeçado por Fonteles, promoveu encontros de pontos de cultura de diversas regiões do país, visando conectar entes e agentes culturais. A primeira edição do Projeto ocorreu no Prédio da Fundação Bienal, em São Paulo, em 2005, seguido por encontros em Belo Horizonte, no Palácio das Artes, em 2007, e Brasília, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, entre 2008 e 2009, Nessas edições, foram montadas duas mostras denominadas *Nem é Erudito, Nem é Popular. Arte e diversidade cultural no Brasil*. Em 2010, houve uma nova edição do projeto no Centro Cultural Dragão do Mar em Fortalza, com uma versão daquela exposição, denominada *Pegando a Teia: tradição, atrito* e *ruptura* (PUGLIESE, 2013, p. 14-15).

[4] FONTELES, B. Entrevista. [2013]. Entrevistadora: Vera Pugliese. Brasília.

[5] Fonteles já havia participado das edições da Bienal de São Paulo em 1973, 75, 77, assim como de outras mostras coletivas significativas como o Panorama da Arte Atual Brasileira no Museu de Arte de São Paulo, em 1975, 80, 84, 87 e 88, e outras nos Museus de Arte Moderna - MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro, na Pinacoteca de São Paulo etc., além de individuais a convite de Mário Zanini, além de outras mostras nesta cidade, com a qual não perderia mais o vínculo (PUGLIESE, 2013, p. 22).

dançando e lendo poemas e outros escritos, tornando díficil reconhecer a fronteira entre essas apresentações e performances.

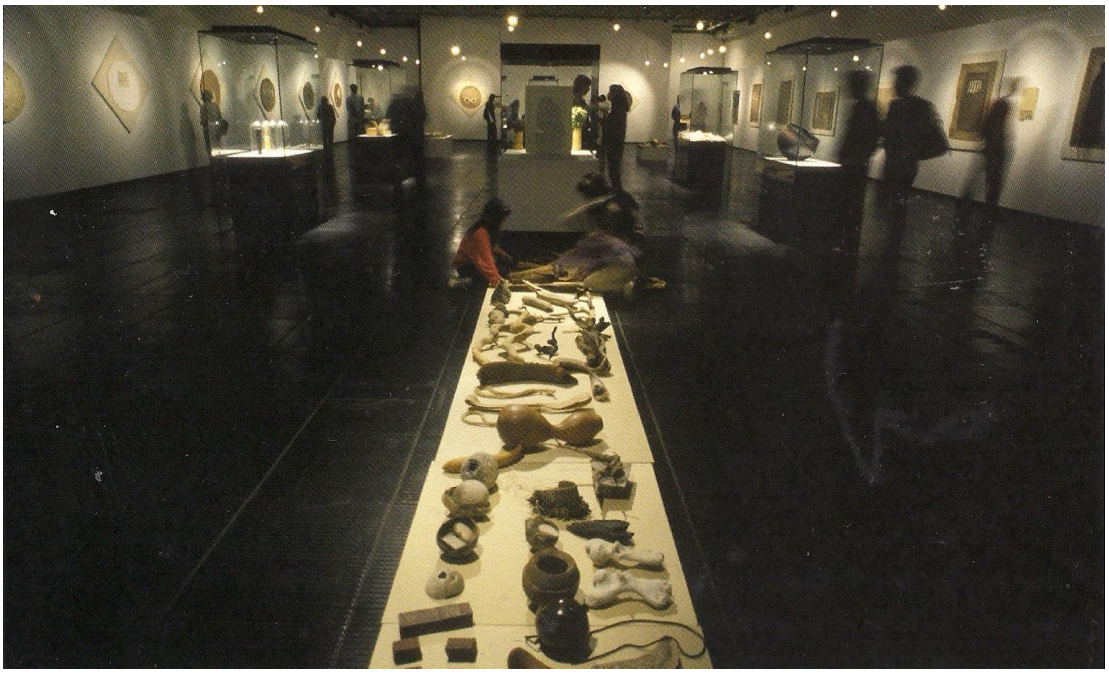


Fig. 2 - B. Fonteles, Pormenor da Exposição *A casa do ser*, 1990, Museu de Arte de São Paulo - MASP. Fotografia: Roberto Ceccato (FONTELES, 2008, p. 201)

Ele fixou residência em Brasília em 1991, intensificando sua ação política, como a leitura do Manifesto *Revogação do Decreto 1775* junto a representantes de povos indígenas, em 1996. Nesta ocasião, colocou um cocar Karajá sobre a *Justiça* de Alfredo Ceschiatti, "sobrepondo a arte plumária à escultura moderna, o marco simbólico do poder e da sabedoria ancestral indígena ao marco simbólico da Justiça no centro simbólico do poder branco" (PUGLIESE, 2013, p. 30-31).

Mas Fonteles também se apropria de reproduções de imagens e de obras de artistas, envolvendo a questão do corpo, como em *Sem Título* de 2005, em que associou a organicidade e materialidade de conchas e corais a reproduções de retratos de Leonardo da Vinci[6], evocando a cura e a participação, aludindo às longas durações tanto na cultura como na natureza.

Se a operação apropriativa de obras e imagens midiáticas marcou sua ligação com a Arte Postal desde 1974, para *Sem Título* (Fig. 3), ele *coletou* reproduções da figuração humana e as *engarrafou* junto a citações. Vênus pré-históricas aparecem junto àquelas do Renascimento, evocando marcos da presença do corpo na arte em Josef Beuys, Arman, Yoko Ono e John Lennon, Michelanglo Merisi da Caravaggio, Alberto Giacometti, dialogando com versos de Manoel de Barros, Paulo Leminski e passagens de Umberto Eco. Essas pequenas embarcações humanas, de diferentes passados, evocam as garrafas com mensagens destinadas a chegar à praia em diferentes presentes, a serem

[6] As conchas e corais coletados foram dispostos sobre pranchas de um *fac simile* do Tratado de Pintura de Da Vinci.

descobertas e consumidas como corpo coletivo, garrafas evocativas do vinho eucarístico.



Fig. 3. B. Fonteles, *Sem Título*, 2010/2012, garrafas de suco de uva, imagens de obras de arte desde a arte rupestre à arte contemporânea; frases de artistas e poetas, Exposição Contemplo, Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC (FONTELES, 2012, p. 29)

O vínculo do corpo com a ação do tempo permite que a produção visual de Fonteles transite por sua utilização como obra, suporte, matéria e até como objeto em obras de diferentes linguagens. Mas há um sentido de intimidade entre certas matérias e objetos colocados em comunhão por meio de procedimentos ritualísticos.

Afinidades eletivas e o princípio *totêmico*

Impõe-se a supeita de que o *topos* do totem seria um conceito operatório da lógica associativa da poética do artista, não se tratando da relação entre *totem* e *tabu*, abordada diferentemente pela Pscicanálise e pela Antropologia[7], mas do sentido e da plástica dos *totem poles* norteamericanos[8]. O totem agrega animais, plantas e outros símbolos sagrados, adotados por grupos linguísticos como seus ancestrais e

[7] Com interesses distintos, Sigmund Freud (1962) e Claude Leví-Strauss (2010) contribuíram para a análise da proibição do incesto como tabu, preocupados com as raízes da formação psicossocial do homem. O totem é considerado uma forma de objetivação da relação do homem com seu meio socioambiental, mediante a criação de mecanismos e estratégias para lidar com a natureza, tendo como contrapartida o tabu, mecanismo de regulação social, em especial no que concerne às relações de parentesco, como a proibição do incesto, que incide sobre os desejos naturais dos homens e mulheres de sociedades ditas totêmicas, em relação à sua construção cultural, opondo as ordens biológica e social (PUGLIESE, 2013, p. 37).

[8] Em especial dos grupos Haida e Ojibwe localizados, respectivamente, no Noroeste dos Estados Unidos, e Oeste do Canadá, e no Superior Lake, na região dos Grandes Lagos.

protetores. Esculpidas de baixo para cima, as colunas-totem incorporam estágios da ancestralidade de um clã, sendo habitadas pelos próprios entes.



Fig. 4 - B. Fonteles, *O xamã*, 1990, roupa do orixá Omulu feita de palha da costa, Salvador/BA, plumária dos Ava-canoeiro/PA, borduna de cedro dos índios do Xingu/MT dada por Ailton Krenak e "preparada" com tinta de urucum por Davi Yanomami, papel de fibras vegetais de Miriam Pires e farinha de mandioca do Pará (FONTELES, 2008, p. 198)

Em *O xamã* (Fig. 4), um traje de Omulu coroado por um artefato plumário dos Ava-canoeiros do Pará foi colocado sobre uma borduna de índios do Xingu. Atrás dela, um círculo de fibras vegetais foi afixado à parede, sobre farinha de mandioca. Miscigenando as culturas africana e indígena, o artista evoca o orixá relacionado à cura das pestes. Sua vestimenta simboliza a eternidade e a transcendência, bem como a cura e a proteção contra os maus espíritos (PRANDI, 2001, p. 204-221).

O princípio totêmico que dialoga com o sentido de ritual está presente nos seus altares, como o *Altar à Terra III* (1991), pivô da Sentinela pelo Povo Yanomami, junto a líderes indígenas na Casa do Sertanista em São Paulo ou a *A Santa Ceia Brasileira* (2005), na

qual Fonteles joga anacronicamente com matérias, objetos e obras, constituindo um centro litúrgico, coerente ao som da Missa dos Quilombos na voz de D. Helder Câmara, em *off*. A reapropriação do lençol do *Sudário / O Encontro* (2001), pigmentado com a terra de Brasília, como a toalha da mesa desta instalação-altar evidencia o processo de transubstanciação-transfiguração de seus elementos que parece estar no cerne dos agenciamentos de imagens pelo artista.

É possível, também, reconhecer nas referidas *ex-culturas* o germe da operacionalidade do *totem*, em diferentes temporalidades: o tempo geológico do desgaste das pedras nas águas, de sua montagem pelo artista e de sua devolução à natureza, evolvendo o sentido simpático do ex-voto. Este princípio estava presente no ritual do Vale do Jamacá, cujas pedras, provenientes da própria Chapada dos Guimarães, já expostas em *Xangô* – nome do orixá reconhecido como Senhor da Montanha, que *participa* da potência das pedras (PRANDI, 2001, p. 286-287) –, no MAM de São Paulo. Este altar-instalação, que abriu o *Panorama de Arte Atual Brasileira* junto do *Altar Sacramental Emblemático* de Rubem Valentim, em 1988, ainda era integrado pela terra do Parque do Ibirapuera, num ritual de "transmutação de energia" (informação verbal)[9], buscando evocar potências culturais indígenas e de religiões de matriz africana no Brasil, sacralizando o vestíbulo de entrada de uma exposição de arte contemporânea, invertendo a função do nártex nas igrejas católicas.

Analogamente, o *Mito da Criação do Mundo* (Fig. 5) aludiu a um mito Karajá no qual do sapo cósmico nasceu a grande pedra no espaço, transformada num Paraíso que seria habitato pelos índios (informação verbal)[10]. O artista ritualizou o mito ao totemizar o Ser da criação, materializado na cerâmica karajá, o meteorito que veio do espaço e mimetiza nosso Planeta, e sua imagem capturada pela tecnologia contemporânera, sobre o produto da própria terra, a mandioca, identidade cultural desse povo (PUGLIESE, 2013, p. 48-50). Tudo isso, em um gesto apotropaico, restaurador de nosso próprio sentido de origem.

Mas um acidente marcaria sua trajetória artística durante a travessia do S. Francisco, em 2000, queimando seu corpo e provocando uma catábase. Durante sua convelescença, surgiram *Para cada dor uma cor* e *Sudários / Auto-Retratos*. Partindo da noção do agenciamento de imagens patéticas como projeção de Fonteles à dor do outro, envolvendo a noção de *participação*, *Para cada dor uma cor* (2000) começou pelo seu olhar compassivo diante da condição humana, a partir do olhar de "fotojornalistas que captaram o sofrimento de homens, mulheres e crianças das mais variadas partes do mundo" (PUGLIESE, 2013, p. 252-253), cujas fotografias contrastavam com o *apagamento* das demais imagens em cadernos de jornal pigmentados. A questão da identificação que complexifica a relação sujeito/objeto parece evocar o próprio ato formador da obra em *Sudários / Auto-Retratos* (2000-2012), cuja primeira peça, *A Cura*, surge como impressão do corpo do artista mortificado pelas queimaduras como um

[9] FONTELES, B. Entrevista. [2013]. Entrevistadora: Vera Pugliese. Brasília.
[10] *Idem*.

corpo encarnado em algodão sobre linho, numa ritualização de sua própria imagem, tornada obra[11].



Fig. 5 - B. Fonteles, *Mito da Criação do Mundo*, 1990, farinha do Pará, sapo de cerâmica dos índios Karajás/TO, caixa de papel artesanal com fotografia da Terra vista da Lua e meteorito encontrado na Paraíba, Exposição A casa do ser, Museu de Arte de São Paulo - MASP, São Paulo/SP (FONTELES, 2008, p. 207)

Arte e ritual

O interesse antropológico de Fonteles, unido ao seu princípio de afinidades eletivas, rege associações materializadas em procedimentos ritualísticos que alcançam a lógica de suas curadorias, em recortes antológicos de sua obra e em instalações que se afirmam como atos performativos. É caso da ritualização de seu deslocamento para Brasília, envolvendo a questão da temporalidade complexa em *O tempo / Marco de chegada no cerrado do Planalto Central* (Fig. 6), como um relógio do Sol centralizado por uma peça de madeira que o faz retornar à origem jangadeira, que não deixa de ecoar os antigos menires, e que marcaria virtualmente o tempo no espaço da arte e da cultura.

[11] Contudo, não se pode reduzir os *Sudários* a autorretratos, "sem levar em conta a abertura heurística de sua conexão com diferentes camadas de sentido do Sudário de Turim em nossa cultura, a partir do próprio princípio de duplicação do *Eu*, da emergência de um *Outro* por contato, impressão, aderência, por sua vez vinculada ao *topos* do nascimento da imagem como *mimesis*" (PUGLIESE, 2013, p. 252-253).

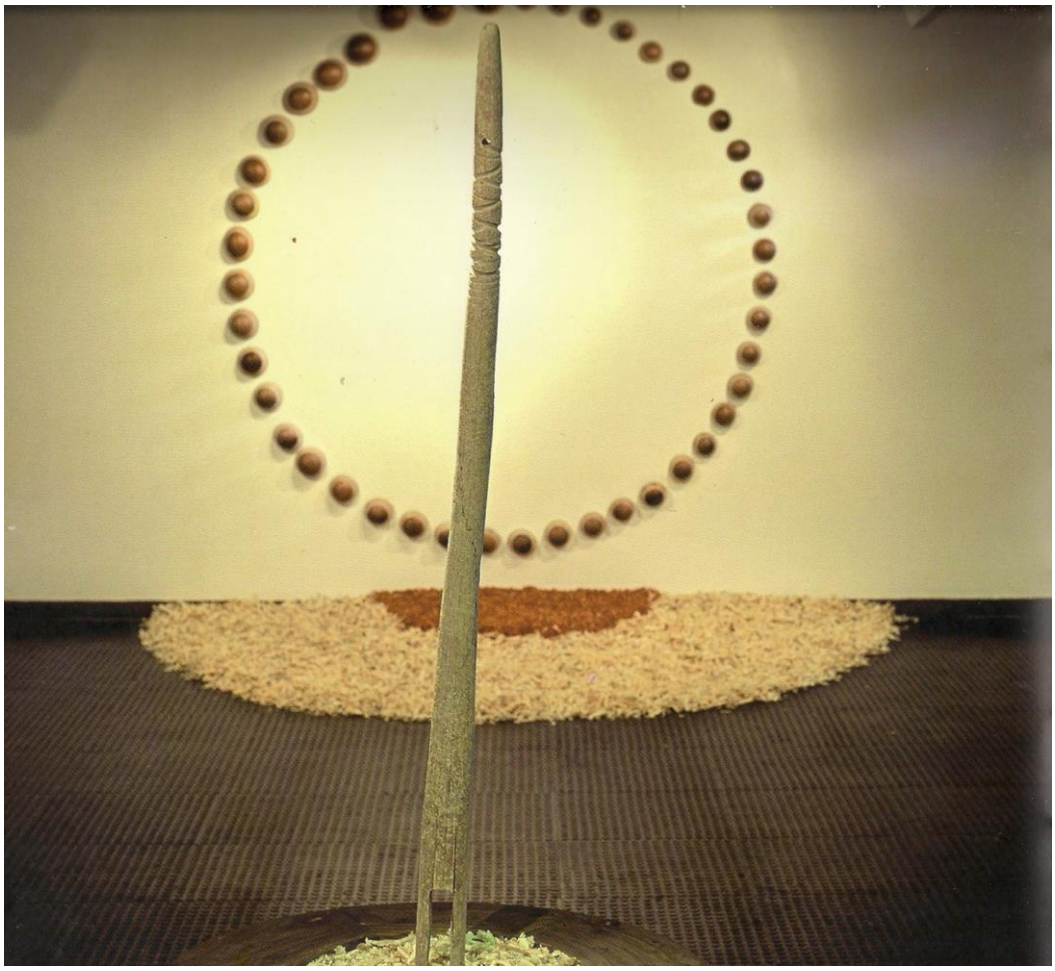


Fig. 6 - B. Fonteles, *O tempo / Marco de chegada no cerrado do Planalto Central*, 1992, cuias, Belém/PA, peça de jangada, Taíba/CE, terra, serragem de Brasília, Exposição Galeria da Empresa Brasileira de Correio e Telégrafos - ECT, Brasília/DF. Fotografia de Rui Faquini (FONTELES, 2008, p. 196)

Na parede, distante alguns metros, é possível ver através deste altar-relógio de Sol uma circunferência formada por cuias de Tacacá cujos diâmetros crescem em sentido horário. Ao chão, reesta meio círculo com serragem proveniente de Brasília em duas cores. Este círculo remete, "quinze anos depois, ao *Ser do Tempo*, à biografia anagramatizada do artista: o tempo de sua vida decorrido, como um relógio de areia, ou de serragem; a materialização da sua memória em objetos da memória coletiva da cultura" (PUGLIESE, 2013, p. 56). Poder-se-ia também pensar na ritualização da ascendência do artista, unindo o Nordeste e o Norte em *O encontro-conflito entre as civilizações do couro e da borracha* (2005), que manifesta a tensão do choque e do enlace num agenciamento de culturas. Ou, ainda, na referida mostra *Nem é Erudito, nem é popular*.

O tributo coletivo a entes culturais, mestres espirituais, artistas, artesãos, artefatos e matérias em *Sem fronteiras II* (2004-2005) é emblemático de suas obras, sempre iniciadas pela sacralização do espaço museal. Este ato ritual permite a ele organizar essas relíquias de diferentes modos, colocado-as em diálogos espaço/temporais. De modo análogo, suas atividades de artista e de curador não possuem limites precisos,

sob um olhar irredutível à dicotomização de uma premissa racionalista da arte contemporânea e do *parti pris* de sua concepção poética, imersa no universo mítico no qual o ato performativo do artista é a ritualização de sua própria *transfiguração*, impregnada do sentido da memória, da matéria e do gesto do artista em seu ato formador, um gesto liminar que transforma e ressignifica o ato de expor.

> Fonteles parece tratar dessas aproximações como afinidades eletivas, formando tramas em que as apropriações de artefatos de latas ou cabaças, esculturas da arte ínsita, vestígios de outras matérias, instrumentos litúrgicos do candomblé (ferros de santos), fotografias referenciais de artistas e mestres espirituais, num gesto que descompartimentaliza e desierarquiza diferenças consagradas pela tradição, ressignificando, por meio da própria associação em parataxe, imagens, objetos e obras (...) (PUGLIESE, 2013, p. 130).

Por meio do "movimento anadiômeno dos retornos e reapropriações de matérias impregnadas passivamente pela ação cultural e pelo tempo, que reportam aos movimentos emblematizados pela jangada" (PUGLIESE, 2013, p. 262), ele navega por diferentes meios culturais. De modo análogo, ele coleta elementos de procedimentos ritualísticos, a partir da umbanda e de sua lógica simpática de agreegação de elementos que são ressignificados, sem deixar de evocar suas potências originais, que acabam por constituir, totemicamente, seus próprios rituais por meio dos quais dialoga com rituais institucionais da exposição, circulação divulgação da arte contemporânea. Ainda que nem sempre de modo coerente, busca organizar sentidos voltados para a potência transformadora da obra, cabendo à crítica compreender os processos de significação de sua obra e, neste sentido, o papel de suas crenças em suas escolhas (PUGLIESE, 2013, p. 247-248), e não assumir ou rechaçar essas crenças.

Referências Bibliográficas

FONTELES, B. *Palavras e obras.* 1998 a 2004. Catálogo da Exposição. São Paulo, Estação Pinacoteca, maio/junho de 2004.

_____. *Cozinheiro do tempo*. Brasília, 2008.

_____. *Nem é edudito Nem é popular: arte e diversidade cultural no Brasil.* Brasília, 2010.

_____; LEAL, S. *Exposição Contemplo, Bené Fonteles / O que há de vir?* Silavana Leal. Catálogo. Florianópolis: Museu de Arte de Santa Catarina, 2012.

FREUD, S. *Obras Completas: Totem y Tabu.* España: Nueva, t. 2, 1993.

LÉVI-STRAUSS, C. *El totemismo em la actualidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUGLIESE, V. *Os Sudários de Bené Fonteles, O Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na Historiografia da Arte.* 2013. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, IdA, Departamento de Artes Visuais, PPG-Arte, 2013.

.

Jogo e absorção na obra de Iberê Camargo

Luís Edegar Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A partir da análise de duas pinturas de Iberê Camargo, *Estrutura dinâmica II* e *Fiada de carretéis 2*, ambas de 1961, aproximo a definição da absorção, elaborada por Michael Fried, do conceito de jogo e da ritualidade, apresentados por Johan Huizinga no *Homo ludens*, com o propósito de tratar da especificidade do sujeito/espectador/pintor na obra de Iberê. Essa aproximação se refere a uma experiência específica na mediação com os objetos artísticos e a existência de um campo estético como lugar do acontecimento da arte.

Palavras-chave: Iberê Camargo; Absorção; Jogo; Ritualidade; Espectador.

A partir de l'analyse de deux peintures de Iberê Camargo, Estrutura dinâmica II et Fiada de carretéis 2, faites en 1961, j'approche la définition de l'absorption produite par Michael Fried, du concept de jeu et ritualité, présentés par Johan Huizinga, en Homo ludens, afin de traiter de la spécificité du sujet / spectateur / peintre dans le travail d'Iberê. Cette approche fait référence à une expérience spécifique dans la médiation avec des objets artistiques et l'existence d'un champ esthétique comme un lieu d'événement d'art.

Mots-clés: Iberê Camargo; Absorption; Jeu; Ritualité; Spectateur.

As telas *Estrutura dinâmica II* e *Fiada de carretéis 2*, pintadas em 1961, chamam a atenção por um detalhe que quero destacar, comparando-as. Na pintura em que podem ser mais facilmente identificados, *Estrutura dinâmica II*, os carretéis não aparecem nomeados no título do quadro, coisa que ocorre naquela em que é mais difícil reconhecê-los, *Fiada de carretéis 2*. Fosse para pensar em maior evidência de uma arte não figurativa pela supressão dos carretéis ou o enigma de sua presença, a quase completa ausência de um vínculo com o real, diria que *Fiada de carretéis 2* aponta para a contradição como estratégia. Porque coexistem leituras nesse sentido, como a oposição entre o maior progresso rumo à abstração, de acordo com o sentido afirmativo da forma autônoma presente em ambas as telas, e a irresolução, conforme o título escolhido para fixar a presença quase incógnita dos carretéis. Desse modo, nessas pinturas, a dúvida é convicção, na incansável e contínua necessidade de rever o acerto aparente, dotá-lo do provisório, cuja finalidade é produzir o efeito da duração real na materialização de suas formas.



Fig. 1 | Iberê Camargo, *Estrutura dinâmica II*, 1961, óleo sobre tela, 80 x 139 cm, coleção particular.



Fig. 2 | Iberê Camargo, *Fiada de carretéis 2*, 1961, óleo sobre tela, 92 x 180 cm, col. Fundação Iberê Camargo.

Elas aparecem com sentidos simultâneos, que se opõem e são complementares, desautorizando as divisões e as classificações imediatas, como se nelas nada fosse estanque, figuração e abstração, vínculo com as memórias do pintor e índice de liberdade, entre outros. A formatação do carretel em signo pictórico é a afirmação sobre "o caráter infinito e aberto" dessa obra, apontada como uma de suas questões centrais[1]. O sentido afirmativo e a hesitação que se subtrai da aproximação dessas duas telas autorizam essa espécie de suspensão das convicções sobre o carretel, quando somos expostos à identidade paradoxal que eles assumem, fraturada na ação de constituí-lo e pela aparição simbólica diversa das suas transformações. Dessa maneira, sua repetição, não poucas vezes quase incógnito, avesso à constância, nos retém, ao permanecerem como indagação. Mas de que modo? O que essa presença singular conquistada na pintura dos carretéis nos diz sobre a relação quadro / espectador dessas pinturas?

Creio que essa relação se assemelha a que está no quadro *O castelo de cartas* (c. 1733), de Chardin, onde vemos um personagem absorvido pela tarefa de equilibrar e dar sustentação a uma estrutura para a qual suas peças não têm vocação e cujo êxito será, sabidamente, temporário. O jovem está sério, fechado e totalmente entregue ao seu fazer, compenetrado, visando o sucesso da sua empreitada. Construir o castelo de cartas é um passatempo, mas é também tarefa. Para Michael Fried (1990), na representação dessa atividade o quadro de Chardin exclui o espectador, porque é como se ele não existisse, não estivesse ali para quem se ocupa efetivamente dessa distração. Portanto, imagem de uma atividade lúdica e ao mesmo tempo variação da representação do tema da absorção.

O tema da absorção é estudado por Fried na pintura francesa dos séculos XVIII e XIX junto com a questão da teatralidade[2], explorando a relação entre quadro e espectador que atravessaria a arte moderna. No século XVIII, a representação pictórica da absorção, como a que aparece no quadro de Chardin, é de extrema importância e esclarecedora sobre a crítica de arte associada aos Salões dos anos 1750-1755, principalmente a de Denis Diderot, que é essencial para compreender essa relação. Através do olhar de Diderot, Fried avança sobre o seu próprio ponto de vista a respeito da pintura e da escultura da segunda metade dos anos 1960. Na crítica que escreve sobre a produção artística desse período, a que lhe parece mais relevante, ele identifica o que chama de *antiteatralidade*, quando a presença do espectador é negada, como se ele estivesse ausente, neutralizado. Para Fried, essa antiteatralidade já está na concepção dramatúrgica da pintura francesa do século XVIII, cujo sucesso dependia da concretização da *ficção do espectador inexistente.*

[11] Siqueira, Vera Beatriz. *Iberê Camargo*: origem e destino. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.13.
[2] Para esta comunicação, a referência principal para a questão da teatralidade é o livro *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot*,em sua versão francesa. Fried. Michael, *La place du spectateur*, esthétique et origines de la peinture moderne, Paris: Gallimard, 1990.

Nessa perspectiva, Chardin perpetuou a tradição do tema da absorção / absorvimento, mas depurou-a. Conforme a visão de Fried, Chardin livrou essa temática de outras, como exemplifica *O castelo de cartas*. Isso proporcionou ao espectador a experiência da absorção identificada à atividade a que se dedica a personagem do quadro. Isso é possível, segundo a análise de Fried, porque Chardin simboliza o esquecimento de tudo que é exterior à construção do castelo de cartas através do detalhe da gaveta entreaberta no primeiro plano. De acordo com essa interpretação, a gaveta que se abre em direção ao espectador marca a distinção entre o ponto de vista deste, que pode ver a totalidade da cena, e o outro ponto de vista, mais limitado, o do personagem absorvido na atividade de equilibrar as cartas. Para Fried, o que a pintura de Chardin sugere é a *duração real* dos estados associados às atividades da absorção, como a concentração, a interiorização... quem está absorvido está distraído, alheio, num tempo suspenso. Portanto, Chardin pinta a *duração real* como *permanência no tempo*, suspensão (quem está absorvido está distraído, alheio, suspenso).



Fig. 3 | Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *O castelo de cartas*, 1737, óleo sobre tela, 82 x 65 cm, National Gallery of Art, Washington.

Na pintura *Estrutura dinâmica II* as formas se movem, possuem uma dinâmica própria, impressão que vem da gestualidade manifesta que as constitui e atrai para a interioridade da tela. Interioridade que é também matéria bruta, incontida, em relação à qual as formas procuram se distinguir, almejando uma autonomia figural, uma

transformação que acompanha e é simultânea à metamorfose contínua e imprecisa do fundo em espaço. Podemos identificar os carretéis na verticalidade instável de sua aparição, na inclinação em relação ao plano, na profundidade rasa do conjunto. Uma linha mais próxima à borda inferior da tela liga as bases dessas figuras. Ela começa e termina dentro do quadro, ascendendo levemente na parte mais à direita. Há outra linha, divisória, mais ao centro. Ela avança para a borda lateral direita, tocando-a. Apesar disso, não cabe dizer que há uma sugestão de continuidade para a exterioridade por causa desse limite enunciado, da evidência da borda como um elemento agregado à composição, de modo manifesto, para, poderíamos dizer, ligar o dentro com o fora. Ao contrário, essa ação é responsável por acentuar nessa parte da tela um sentido oblíquo, como se houvesse um movimento para dentro, o embrenhar o conjunto de figuras no espaço, aprofundando-o como espessura. Desse gesto ganha forma o sentido movente da estrutura. Nela, a base é mais leve, enquanto os carretéis são mais definidos e mais pesados, tanto quanto possível, na parte superior, criando o efeito de uma permanência passageira, a tensão de um equilíbrio precário e em via de desmoronar, a suspensão como sugestão da *duração real*, da *permanência do tempo*, identificada por Fried na pintura de Chardin.

Iberê faz com os carretéis algo semelhante ao que faz o jovem absorvido na atividade de equilibrar as cartas e montar seu castelo na pintura de Chardin. Até porque cartas e carretéis se assemelham. Os carretéis são, conforme a ótima definição que faz deles Ronaldo Brito, "antes de tudo... formas que rolam"[3]. Iberê brinca com os carretéis, joga com eles, o jogo como função significante, quando algo está em jogo e isso faz ser o sentido para além das necessidades da vida, dando propósito à ação como um fazer autônomo. É essa a perspectiva adotada por Huizinga no *Homo ludens*, numa definição que o reconhece como um problema cuja resolução depende, fundamentalmente, da atenção que é preciso dar para o seu caráter estético, quando o jogo absorve o jogador totalmente.

Huizinga relaciona o jogo ao domínio estético, recusando reduzi-lo às categorias do bem e da verdade. Mas a referência à estética não quer dizer que ele atribui ao jogo a beleza. O jogo tem elementos da beleza. Mas ela não é inerente ao jogo. Isso significa que para uma definição exata do jogo não podemos recorrer aos termos lógicos, biológicos ou estéticos. O jogo é uma função da vida e para defini-lo é necessário trabalhar, como faz Huizinga, no limite da descrição de suas características fundamentais.

A primeira delas é ser livre: o jogo é liberdade. Ele tem regras, mas quem joga não está sujeito a ordens. É supérfluo, e poderia ser facilmente dispensado por quem joga. Mas ele passa a ser uma necessidade por causa do prazer que produz, uma necessidade, portanto, que não é física e tampouco está vinculada a um dever moral. Ainda sobre essa primeira característica fundamental do jogo, ela diz respeito ao ritual. O jogo só

[3] Brito, Ronaldo. Trágico moderno. In: *Experiência crítica*: textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 231.

está ligado às noções de dever e obrigação como função cultural, o que acontece com o ritual, com o jogo enquanto ritual.

Outra característica fundamental do jogo é que ele se constitui em esfera própria, ele tem sua própria temporalidade. Nesse sentido não pode ser confundido com a vida real, da qual ele é uma evasão. Por isso o jogo é brincadeira, um faz de conta que absorve inteiramente o jogador. Ele constitui-se em esfera temporária de atividade que não é nem a vida corrente nem a vida real. Mas se o jogo é uma brincadeira ele é também uma atividade séria. A prova disso é a forma como o jogador, quando é interrompido, se refere a ele, o que está acontecendo está acontecendo de verdade e precisamos respeitar a atividade, o que quer dizer não tratá-la como um faz de conta.

O tipo de satisfação presente no jogo não diz respeito às necessidades e desejos da vida comum. A atividade temporária que é o jogo associa-se a uma finalidade autônoma, o que significa que a satisfação do jogo se encerra nele. Por isso quando se trata de expor suas características formais, o jogo é apresentado por Huizinga como desinteressado. Assim, ele interrompe a vida cotidiana, é um intervalo, uma suspensão. Mesmo com essa caracterização formal, o jogo integra a vida em geral, é função vital para o indivíduo e para a sociedade pela função cultural que representa. E também essa forma desinteressada do jogo humano diz do seu pertencimento ao domínio do ritual, do culto e do sagrado.

A terceira das características principais do jogo é a duração, mais uma forma de diferenciação porque ela nos diz que o jogo está limitado e isolado temporalmente, possui um tempo próprio que não é o mesmo tempo da "vida comum". O jogo também está limitado espacialmente e se não for assim, sem a delimitação material ou temporária de um campo, não há como ele existir. Um exemplo dessa delimitação é a tela da pintura, vista como terreno de jogo no interior do qual há regras a serem respeitadas. Esse espaço delimitado, que tem a forma e a função de terreno do jogo, como diz Huizinga, é um mundo que tem fim, é temporário e abarcado pelo mundo habitual.

A repetição é um aspecto importante nessa característica da duração do jogo, do isolamento do espaço e do tempo do jogo, tempo dentro do tempo, condição para a produção de sentido próprio ao jogo e que é "jogado até o fim". A repetição é a forma como esse sentido é transmitido, sentido repetido como jogo:

> O jogo inicia-se e, em determinado momento, "acabou". Joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. E há, diretamente ligada à sua limitação no tempo, uma outra característica interessante do jogo, a de Se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, toma-se tradição. Pode ser repetido a qualquer momento, quer seja "jogo infantil" ou jogo de xadrez, ou em períodos

> determinados, como um mistério. Uma de suas qualidades fundamentais reside nesta capacidade de repetição, que não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna. Em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição e de alternância (como no *refrain)* constituem como que o fio e a tessitura do objeto.[4]

O modo notório de Iberê pintar diz algo sobre a repetição do jogo. Observando e reproduzindo na tela os traços de um modelo, olhando para ele e depois voltado para a pintura, raspando uma espessa camada de tinta em que já se divisava uma figura conclusa, apagando-a para refazê-la, Iberê (re)encontra uma ordem, produz um tempo e um espaço em que a liberdade e a restrição quase nada dizem do referente, do ponto de partida, sejam eles os carretéis, ciclistas, etc., ao mesmo tempo em que todo seu esforço pode ser lido como desejo de resgatá-lo. Parelho ao lúdico, uma ordem "específica e absoluta" é retomada, repetida, "introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta 'estraga o jogo', privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor"[5]. Mas é o artista a definir essa ordem, com seus gestos, apagamentos, restituições, combinações, ao determinar seu ritmo, dá a ela duração, extensão, continuidade, faz ela ser percebível.

Essa ordem, que se manifesta nas pinturas como uma temporalidade que permite associá-la à temática da absorção, é da continuidade do tempo da pintura. Iberê pinta a suspensão, a pausa, a ilusão do tempo real. Ele não pinta um tempo passado, pinta a suspensão porque a pintura não termina, ela continua no espectador absorvido. Pintar a suspensão é representar a passagem do tempo num sentido pictural. O que também autoriza remeter sua obra para Vermeer e Chardin, porque para estes, conforme Fried, a pintura como que se converte na passagem mesma do tempo, em "duração real", quando se está diante da tela graças a um efeito puramente pictural.

A pintura de Iberê, como jogo, exige o que podemos chamar de espectador irrealizado. A antiteatralidade do quadro, o caráter lúdico associado à essa concepção, está mais próxima da condição requerida do espectador por essas pinturas, quando ele é absorvido e joga como se o seu papel fosse o esquecimento de sua condição.

Referências Bibliográficas

BRITO, Ronaldo. Trágico moderno. In: *Experiência crítica*: textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FRIED, Michael, *La place du spectateur*, esthétique et origines de la peinture moderne, Paris: Gallimard, 1990.

[4] Idem, p.12-3.
[5] Idem, p.13.

_____. Arte e objetidade. *Arte & Ensaios.* Rio de Janeiro, PPGAV/EBA-UFRJ, nº 9, 2002.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo*: origem e destino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Sobre a ambivalência do traço: desenho/escrita como ação poética em cartas

Renata Oliveira Caetano
Universidade Federal de Juiz de Fora
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A carta, enquanto gênero textual, possui algumas particularidades no tipo e na estrutura muito bem delimitados. Tais aspectos podem ser tomados como referência para cartas somente escritas. Contudo, o conjunto de cartas listado no presente artigo, apresentam uma peculiaridade: tem em seu espaço visual, a tensão entre desenho e escrita. Visamos debater sobre a potência da ambivalência do traço, pensar na transformação da função da carta e em sua reapropriação plástica. Dessa forma, expandimos nosso espectro de interpretação para esses objetos e podemos passar a vê-los também como um espaço de ação poética e não só de diálogo.

Palavras-chave: Carta; Desenho; Escrita

La lettre, en tant que genre textuel, a quelques particularités de tipe et de structure très bien définis. Ces aspects peuvent être pris comme référence pour les lettres écrites. Cependant, l'ensemble des lettres figurant sur cet article, ont une particularité: elles ont dans son espace visuel, la tension entre le dessin et l'écriture. Notre objectif est de discuter de la puissance de l'ambivalence du trait, penser sur la transformation de la fonction de la lettre et sa réappropriation plastique. Ainsi, nous avons élargi notre interprétation du spectre pour ces objets et nous pouvons les regarder aussi comme un espace d'action poétique et non pas seulement du dialogue.

Mots-clés: Lettre; Dessin; Ecriture

Introdução

A carta, enquanto gênero textual, possui algumas particularidades no tipo e na estrutura muito bem delimitados. Além de normalmente envolver um destinatário e um remetente na tríade 'saudação, corpo do texto e despedida', ela pode também variar em seu estilo. A palavra, e portanto o objeto, contém em si o princípio etimológico de ser um papel preparado para receber a escrita. Princípio esse que delimita também o seu maior objetivo: o de ser uma mensagem a fim de fazer comunicar pessoas fisicamente distantes.

Tais aspectos podem ser tomados como referência para cartas somente escritas. Dizemos 'somente', pelo fato de não serem raras cartas que contém um 'algo mais'. Configurados como pequenos desvios[1] na ou da escrita, esses acontecimentos vem, muitas vezes, em forma de desenhos. Vemos o mesmo traço que cria representações de uma linguagem falada por meio de signos gráficos, ceder espaço à outras marcas que denunciam gestos. Esses vestígios, traçados rapidamente ou minuciosamente, em algum lugar da folha, não estão ali para se darem a ler.

Pretendemos aqui lançar um outro olhar para relações epistolares que se desdobram e se expandem para além da escrita em algumas das missivas enviadas por amigos artistas[2], recebidas e guardadas pelo escritor Mário de Andrade. Por se tratar de uma criação dialógica e feita para estar no espaço íntimo das vivências de quem escreve e de quem recebe, vemos os seus limites de utilização serem expandidos por uma tensão que expõe outra dimensão desse objeto. Partimos, portanto, da ideia de que a infiltração do desenho na linearidade da escrita proporciona uma suspensão na decodificação da mensagem, rompendo com a sua fixidez ao mesmo tempo em que expande o padrão de visualidade da carta.

Algumas cartas com desenho da Coleção Mário de Andrade

A tese na qual estamos trabalhando desde 2013 toma como objetos de estudo, principalmente, algumas cartas que contam com desenhos no corpo da mensagem. Elas são parte da Coleção de Artes Plásticas do escritor Mário de Andrade e encontram-se no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Para trabalhar esse conjunto, foi necessário fazer um recorte no assunto, devido à diversidade de temas e questões abordadas pelo colecionador. Dentro de um vasto universo de interesses e de obras colecionadas, não só a grande presença do desenho chama a atenção, como também a sua relação com a escrita. Objetos onde palavra e imagem convergem para

[1] Quando usamos a palavra "desvio" estamos tomando como princípio a funcionalidade da escrita na carta e como isso se configurou ao longo dos tempos. Não pretende-se cometer um juízo de valor do ato que estamos inicialmente tratando como desvio imagético como algo negativo ou inapropriado para aquele objeto.

[2] Faz-se necessário destacar que o ato de criar imagens em documentos escritos é algo passível de ser feito por qualquer pessoa e não somente por artistas. Escolhemos trabalhar com as cartas de artistas por uma questão de recorte no tema.

vivenciar o mesmo espaço visual e, em alguns casos, a mesma importância interpretativa.



Fig.1: Ismael Nery, "Duas mulheres pensam em mim...", lápis sobre papel. 25,9 x 20,3, s.d. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

Tratam-se de itens fundamentais para a composição de um grupo a ser analisado e do estabelecimento de nuances para melhor compreensão do assunto. Dentro desse conjunto, destacamos aqui as correspondências, que se configuram como uma parte importante das peças agrupadas por Mário de Andrade e parecem ter tomado muito tempo de sua atenção, não somente no sentido de remeter e receber, mas também de

organizar e guardar. Foram inicialmente arquivadas por ele em pastas organizadas pelo nome do artista e em ordem de chegada. Sua postura deixa clara a importância que ele atribuía para tais cartas.

Sobre esse aspecto, vale a pena destacar que essa importância que o escritor dava aos objetos de sua Coleção nos sugere outra questão: de que não se trata de um conjunto ingênuo, no sentido de que Mário de Andrade aparentava ter consciência de que tipo de legado ele pretendia nos deixar. Assim, o esmero em guardar absolutamente tudo em âmbito documental; a presença de obras de alguns artistas específicos, sobre os quais ele muito escrevia em seus textos de crítica de arte; cartas trocadas com inúmeras pessoas; etc, isso tudo, denuncia que a coleção não é feita de escolhas aleatórias, mas é um mecanismo imagético e documental que se configuravam como peças importantes, além de corroborar com o projeto modernista que ele pessoalmente pretendia construir.

Quando a coleção foi adquirida pela Universidade de São Paulo, houve uma subdivisão em segmentos: Arquivo de manuscritos, Biblioteca e Artes Plásticas. Todas as cartas ficaram inicialmente no Arquivo de acordo com a organização original feita pelo escritor e posteriormente algumas das que serão mencionadas aqui, foram remanejadas para o setor de Artes Plásticas, onde se encontra a coleção de pinturas, desenhos, gravuras e esculturas. Procuramos, portanto, aproximar os gestos e raciocínios visuais de alguns artistas nessas cartas com desenhos remetidas ao escritor entre as décadas de 1920 e 1930, a saber, pelos brasileiros Di Cavalcanti (1897-1976), Cícero Dias (1907-2003) e Anita Malfatti (1889-1964) assim como estrangeiros radicados no Brasil, o italiano Victor Brecheret (1894-1955) e o suíço John Graz (1891-1980).

As missivas muitas vezes eram escritas/desenhadas sob forte pressão do escritor que dizia querer ver e acompanhar o que os artistas estavam produzindo[3]. A resposta recebida pode ser entendida nesse contexto como uma manifestação de si para outra pessoa, que demarca, segundo Foucault uma presença "imediata e quase física" (1992, p.150), daquele que se encontra distante. A escrita de si em cartas possibilitaria um 'dar-se a ver' ao seu interlocutor, por meio de letras traçadas que tornariam evidentes as "vivas marcas do ausente, o cunho autêntico da sua pessoa" (Sêneca Apud Foucault, 1992, p. 150). Os casos aqui estudados nos oferecem outro aspecto dessas marcas, em um diálogo que ultrapassa os caracteres.

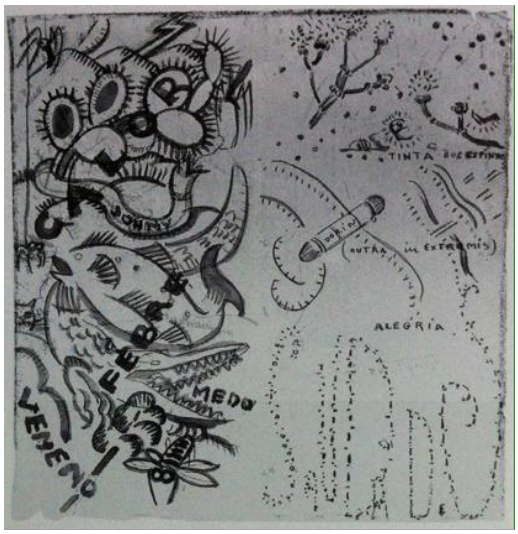
O uso de desenhos, nesse sentido, demarca o espaço de um tipo de ação, que expande os limites de utilização da carta escrita. A decisão por inserir imagens desenhadas no/com o corpo do texto, nos fala um pouco sobre os princípios

[3] No Arquivo IEB/USP - Fundo Mário de Andrade, há vários documentos que demonstram esse tipo demanda. Por meio de cartas enviadas diretamente ao artista ou por meio de terceiros, o escritor solicitava constantemente o envio de desenhos. Dentre os artistas que recebiam esses pedidos temos, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti. Com Cícero Dias, Clovis Graciano e Sérgio Milliet o desenho aparece como assunto em algumas cartas. Trata-se de algo que pode nos fornecer pistas para compreender não somente o interesse do escritor pelo assunto, mas também o grande número de desenhos da Coleção de Artes Plásticas e no Arquivo.

estéticos que orientam a criação desses artistas quando atuam em outros âmbitos. Bakhtin (1992) salienta que na produção de textos – e no contexto aqui estudado pensamos também na criação de imagens – existe um princípio, uma preocupação que move aquele que produz em relação ao seu interlocutor e suas possíveis leituras.

A ação poética desses artistas diz respeito, portanto, à expansão dos recursos expressivos a serem utilizados na carta. A narrativa ganha novas nuances pelas mãos do remetente e transforma o olhar/leitura do destinatário: dessa forma, a ação artística potencialmente tensiona o espaço visual da missiva na tentativa de se manifestar à outra pessoa. Compreendida assim, percebemos que a mensagem ganha características formais que solicitam percursos diferenciados para seu entendimento/leitura. Consequentemente o ato de responder usando também o desenho, oferece ao interlocutor, no caso, Mário de Andrade, muito mais do que uma amostra de uma produção artística daquele momento. Requer a potência de olhar para os desvios no traçado causados pelas marcas pessoais, apresentando outros repertórios e interesses em um tipo distinto de narrativa.

Ambivalência do traço: o objeto hibrido



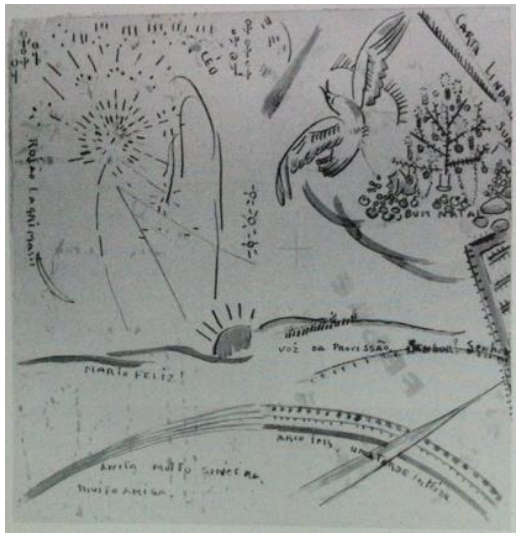


Fig. 2 (à esquerda): Anita Malfatti e John Graz, "Carta-Desenho", crayon, nanquim e guache sobre papel. 30,5 x 29,8, 1925. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP
Fig. 3 (à direita): Anita Malfatti, "Carta-Desenho", crayon, nanquim e guache sobre papel. 30,5 x 29,8, 1925. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

O traço. Vestígio do ato de pegar um lápis ou uma caneta e deslocar a mão, marcando o papel intencionalmente. Projetar de forma linear um pequeno ponto sobre o suporte de forma a gerar signos gráficos com ou sem significado aparente: estamos falando do que restou de uma ação. Tanto na escrita, quanto no desenho, o traço é fundamental para construir ou caracterizar o que se deseja mentalmente. Ele não só delineia figuras mas também pensamentos, demarca a forma particular de cada um projetar aquilo que tem em mente. Mostra, confunde, preenche, marca.

Muitos foram os teóricos e artistas que se debruçaram sobre os vocábulos da linguagem visual. Wassily Kandinsky, por exemplo, destacava que a análise mais

aprofundada dos elementos que compunham obras de arte seriam uma ponte para a sua vida interior. Já Paul Klee demandava atenção ao dinamismo de cada elemento formal desde o gesto criador até o olhar do observador. Ambos ficaram intrigados pelo traço. Kandinsky refletiu, a partir de sua função na escrita, sobre o significado do silêncio da forma mais concisa, o ponto. Assim como Klee, destacou sua imobilidade resultante do encontro primeiro entre utensílio e plano. No entanto, os dois observam que a força do gesto, a ação de quem desenha, gera o percurso. Dessa forma, a fixidez do ponto se vê alterada pela dinâmica de existência da linha.

A partir de uma única ação, temos o traço característico da letra ou o traço particular do desenho que se pretende rabisco; exercício; esboço; obra, por outro. Em alguns casos, se trata de elementos estanques com papeis bem determinados. Mas e quando o traço que desenha também escreve? E quando o suporte comporta uma dualidade? A coexistência do desenho e da escrita nas cartas aqui apresentadas colocam em questão o papel do traço ambivalente.

A ambivalência dá conta de um estado das coisas, pois trata de uma condição que possibilita uma existência simultânea e de igual intensidade em alguém, ou em algum lugar, ou em algum objeto. Seria essa dualidade do gesto algo com tendências opostas? Não se pode afirmar, mas fica claro que o dual, de alguma forma, abala nossas certezas em relação àquilo sobre a qual estamos nos debruçando.

Quando começamos a elencar os objetos de nossa pesquisa, a carta escrita por Anita Malfatti em parceria com John Graz gerou no projeto de tese, uma série de questionamentos em torno do grupo que se formava. Normalmente, a categoria que enquadra esse tipo de objeto é o das "Cartas Ilustradas", ainda que sejam bastante variadas as formas de inserir dados imagéticos na escrita a ser remetida. No entanto, a "Carta-Desenho"[4] de Malfatti e Graz, nos faz refletir a partir de outro ponto de vista. Pretende-se aqui, fazer uma breve reflexão sobre o significado do traço nesse objeto, sem nos alongarmos nas questões e análise formais.

Esse objeto foi remetido de Paris em 1925, enquanto Anita Malfatti era bolsista e John Graz a visitara. Seu caráter híbrido[5] ditado pelo fato de ser composto por dois elementos e, ao mesmo tempo, ser uma coisa e outra, é responsável por uma ruptura na compreensão de uma categoria. Essa ruptura acontece quando os artistas abrem mão da linearidade da escrita para estruturarem seu raciocínio graficamente a partir da visualidade do suporte. Aparentemente surge uma

[4] Nomeclatura utilizada por BATISTA, Marta Rossett. e LIMA, Yone .Soares in: Coleção Mário de Andrade: artes plásticas. 2ª. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998. P. 146.

[5] A palavra "híbrido" não é utilizada no texto em uma referência ao seu sentido genético de cruzamento entre diferentes espécies, raças, variedades ou gêneros distintos, sendo seu descendente infértil, mas sim no sentido figurado, sobre algo que é caracterizado pela composição feita por elementos diferentes ou até mesmo heteróclitos. Há também seu sentido linguístico – quando estuda-se um vocábulo que se forma a partir da junção de palavras pertencentes a outra(s) língua(s). Cf.: < https://dicionariodoaurelio.com/hibrido>.

proposta de carta: podemos subentender que eles pretendiam estetizá-la, utilizando-a como um veículo expressivo ao diluir o texto nas imagens, dispersando poeticamente o sentido da mensagem escrita. Dessa perspectiva, a partir do momento que é remetida, lida e guardada, ela perde a ordem natural da percepção do desenho como algo que ilustra e do texto como algo que comunica.

O conceito geral de ilustração[6] em diversas línguas apresenta seu significado a partir da ideia de tornar algo ilustre, distinto, por um lado, ou tornar algo claro, de explicar com exemplos, por outro. De fato, a presença de desenhos em cartas não é algo recente[7] e dependendo do século na qual foi feito, apresenta padrões de funcionamento muito bem delimitados. Quando um artista desenhava na missiva, além de se expressar pela dupla linguagem, ainda poderia ter eventualmente a ideia de valorização daquele objeto remetido à outra pessoa. Tratava-se em alguns casos também de oferecer um presente ao seu interlocutor. Nesse sentido, presentear amigos com desenhos é algo que surge ainda na renascença, segundo Johannes Wilde (1949), com a prática efetivamente iniciada e mantida por Michelangelo. O historiador defende o que chama de 'desenho de apresentação'[8] não só como uma percepção do valor do desenho, mas também como o primeiro passo em direção à sua autonomia, algo que o colocaria em destaque.

Tanto a questão referente ao conceito de ilustração e sua relação com o texto, quanto à questão dos desenhos como presente podem ser importantes fatores que fazem convergir interesses para a colocação da imagem desenhada na carta. Ainda que não sejam questões relacionadas diretamente, quando um desenho passa a ser um presente oferecido pelo artista a uma pessoa e aparece junto ao texto no objeto remetido, consequentemente a ideia de ilustração surge, retomando princípios de valorização e distinção do manuscrito pela presença da imagem.

No entanto, o princípio que move alguns artistas, especialmente a partir do final do século XIX e início do século XX, parece querer ultrapassar a ideia de valorização do objeto e nos faz pensar na transformação da função da carta e em sua reapropriação plástica. Seu caráter híbrido associa instantes, efemeridades, casualidades, irreversibilidades. Temos micro ações poéticas enxertadas em objetos do cotidiano, ainda que isso não se formalizasse como uma prática artística

[6] Le Petit Robert. Dictionnaire Alphabetique et Analogique de La Langue Française. Texte remanié et amplifié sous La direction de Josette Rey-Dehove et Alain Rey. – Paris: Dictionaires Le Robert, 1993; e The Oxford English Dictionary – Second Edction. Prepared by J. A. Simpson and E.S.C. Weiner – Oxford: Claredon Press, 1989.

[7] Em pesquisa no Doutorado Sanduíche com Bolsa CAPES/ PDSE, encontramos na Fondation Custodia em Paris cartas com desenhos de diversos períodos sendo, no entanto, a carta com desenhos mais antiga com a qual tivemos contato, o exemplar de Albrecht Dürer enviado à Willibald Pirckheimer em 1506. Nela, Dürer o utiliza o desenho como uma espécie de rebus, representação enigmática de uma palavra pela imagem, bem propícia às suas intenções. Segundo Chu (1976, p. 68) o exemplar apresenta três pequenos desenhos que normalmente são explicados como referências escondidas aos nomes dos amores de Pirckheimer. Nesse exemplo o desenho se apresenta como um tipo de código, sendo possível relacioná-lo às primeiras aparições da escrita. Esse acontecimento diferencia a presença e a utilização da imagem, comparativamente falando, em relação a cartas mais recentes.

[8] Tradução livre para "dessin de présentation". BUSSAGLI, M. Comment Regarder... Le dessin: histoire, évolution et techniques. – Paris: Édition Hazan, 2002. P. 202.

naquele momento[9]. Esses documentos que ficariam restritos ao espaço privado e, ao fazerem parte de coleções, se vêem potencializados pelos debates atuais. Visualizamos processos de construção de novos meio de expressão. Isso retira esses objetos das margens dos conjuntos agrupados e organizados pelas instituições. O uso dual do traço tanto no desenho quanto na escrita nos mostra como esses objetos, por si só são acontecimentos artísticos que merecem nossa atenção, pois potencializam o gesto e criam novas ocorrências artísticas.

Desenho_Ação_Escrita

Ao escrever para o poeta Murilo Mendes, o artista Cícero Dias traça o seguinte texto à mão no final da carta datilografada: "Esta carta estava chata porque na machina a gente nunca pode estender o espírito com todas as suas faces estas machinas de escrever são muito concorrentes"[10] (Dias, 1930). Abaixo disso um desenho que ocupa o canto inferior esquerdo da missiva.

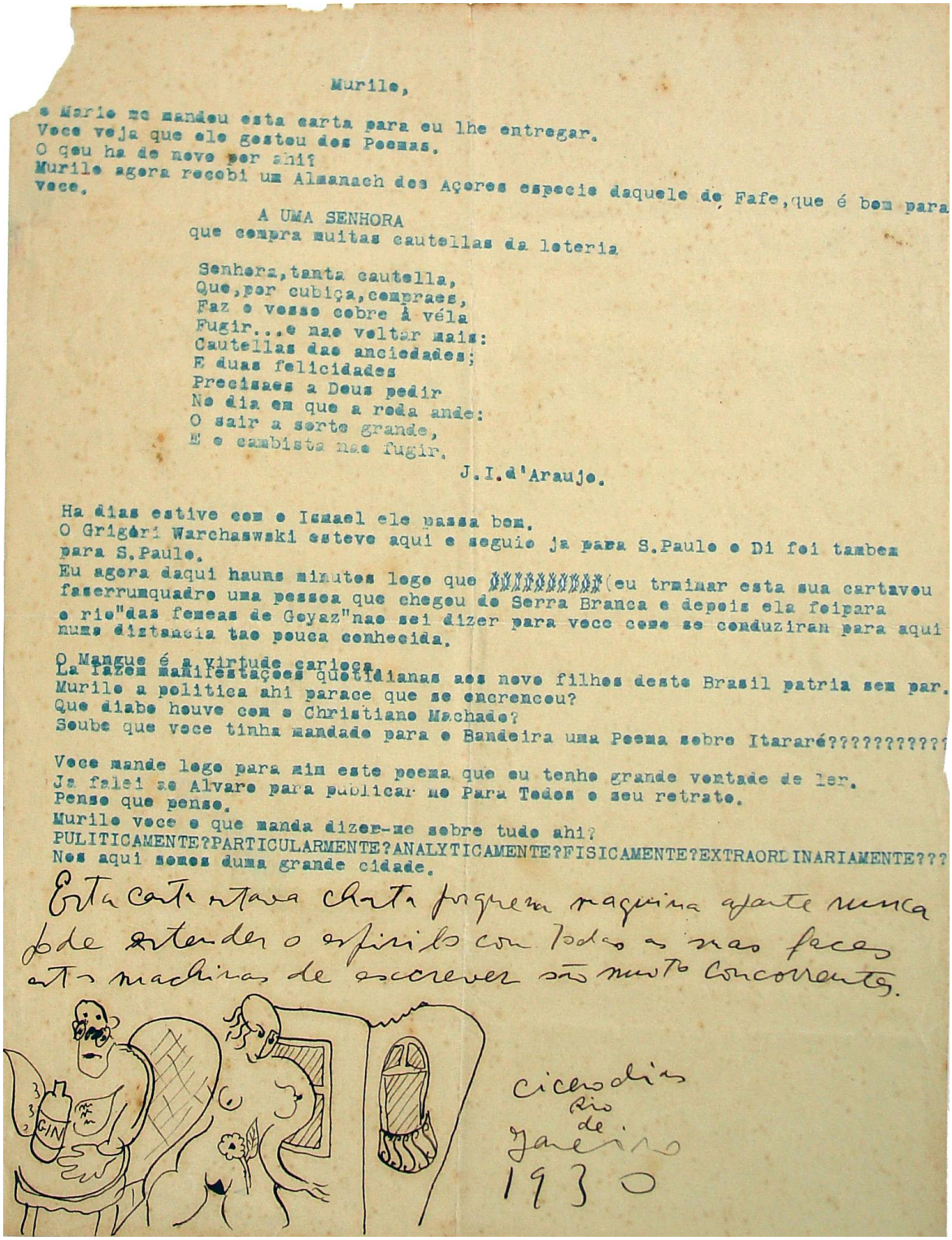
Escrever, assim como falar, é uma ação que carrega toda a tonalidade expressiva de quem se comunica. No entanto, o pensamento sobre a forma como a pessoa escreve, nem sempre foi prioridade nas cartas. O pensamento sobre a forma como a pessoa escreve, nem sempre foi prioridade nas cartas. Roger Chartier (2002) demonstra que durante muito tempo, principalmente entre os séculos XVI e XVIII na Europa, as cartas eram consideradas um gênero de oratória, pensadas no âmbito discursivo com regras estabelecidas a partir da retórica. Da mesma forma que a leitura não era solitária e silenciosa, mas feita para um público.

Jean-Marie Goulemot e Didier Masseau (1991-92), destacam a importância das tensões ocorridas no campo cultural do século XVIII. As regras que definiam o gênero epistolar europeu se mantêm, contudo, deve-se sublinhar que o aumento da alfabetização incide diretamente na ampliação da troca de cartas. Cécile Dauphin (2002, p. 322) concorda e complementa que no século XIX elas "se tornam um item do cotidiano, graças à propagação da alfabetização, à implementação de serviços postais, variação de materiais e à emergência de novos meios de transporte".

Cícero Dias em sua carta, coloca um problema: ao lermos uma correspondência, não podemos desconsiderar que os vestígios da forma de escrever, à saber, o desenho da letra, os encadeamentos da escrita e os espaços em branco, assim como suas relações de legibilidade, por si só, são visuais. A máquina, padroniza e isso chateia Dias, que se vê obrigado a verbalizar tal incomodo para seu interlocutor. Na coleção Mário de Andrade há vários desenhos do artista pernambucano que os usava para se comunicar com o escritor por meio de dedicatórias e mensagens curtas. Nas cartas, ele perfaz sua escrita à mão em algumas, ou, usando máquina de escrever em outras. De todo modo, o desenho

[9] Sabe-se que ações do Grupo Fluxus a partir de 1963 e a fundação da *"New York Correspondance School of Art"* por Ray Johnson em 1962 foram fundamentais para a criação daquilo que hoje conhecemos com Arte Postal.
[10] Optamos por manter a grafia original.

aparece, tomando conta dos espaços em branco nos cantos da folha, como nota visual de algo que pretende explicar ou como produção artística que dialoga poeticamente com aquilo que segue escrito. Nas cartas escritas à mão, vemos muitos espaços brancos se contrapondo às partes escritas ou desenhadas.



Murilo,

o Mario me mandou esta carta para eu lhe entregar.
Voce veja que ele gostou dos Poemas.
O qeu ha de novo por ahi?
Murilo agora recebi um Almanach dos Açores especie daquele de Fafe, que é bom para voce.

A UMA SENHORA
que compra muitas cautellas da loteria

Senhora, tanta cautella,
Que, por cubiça, compraes,
Faz o vosso cobre à véla
Fugir... e nao voltar mais:
Cautellas das anciedades;
E duas felicidades
Precisaes a Deus pedir
No dia em que a roda ande:
O sair a sorte grande,
E o cambista nao fugir.

J. I. d'Araujo.

Ha dias estive com o Ismael ele passa bem.
O Grigóri Warchaswski esteve aqui e seguio ja para S. Paulo e Di foi tambem para S. Paulo.
Eu agora daqui hauns minutos lego que ********** (eu trminar esta sua cartaveu fazerrumquadro uma pessoa que chegou de Serra Branca e depois ela foipara e rio "das femeas de Goyaz" nao sei dizer para voce como se conduziran para aqui numa distancia tao pouca conhecida.

O Mangue é a virtude carioca.
La fazem manifestações quotidianas aos nove filhos deste Brasil patria sem par.
Murilo a politica ahi parace que se encrencou?
Que diabo houve com o Christiano Machado?
Soube que voce tinha mandado para o Bandeira uma Poema sobre Itararé???????????

Voce mande lego para mim este poema que eu tenho grande vontade de ler.
Ja falei ao Alvaro para publicar no Para Todos o seu retrato.
Penso que penso.
Murilo voce o que manda dizer-me sobre tudo ahi?
PULITICAMENTE? PARTICULARMENTE? ANALYTICAMENTE? FISICAMENTE? EXTRAORDINARIAMENTE???
Nos aqui somos duma grande cidade.

Esta carta estava chata porque a maquina apaga nunca pode entender o espirito com todas as suas faces as machinas de escrever são muito concorrentes.

Cicero Dias
Rio de Janeiro
1930

Fig.4: Cícero Dias, "Carta Ilustrada para Murilo Mendes", Tinta de caneta sobre papel. 27,7 x 21,2, 1930. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

A caligrafia está amplamente presente na escrita de cartas ao longo dos séculos, no entanto, o grafismo, modo particular de escrever, nos leva a pensar as relações dos elementos gráficos da escrita com o desenho que acontece poeticamente, comunicando de forma peculiar por meio de uma linguagem artística e pela soma, ou pelo atrito, de diferentes modos gráficos.

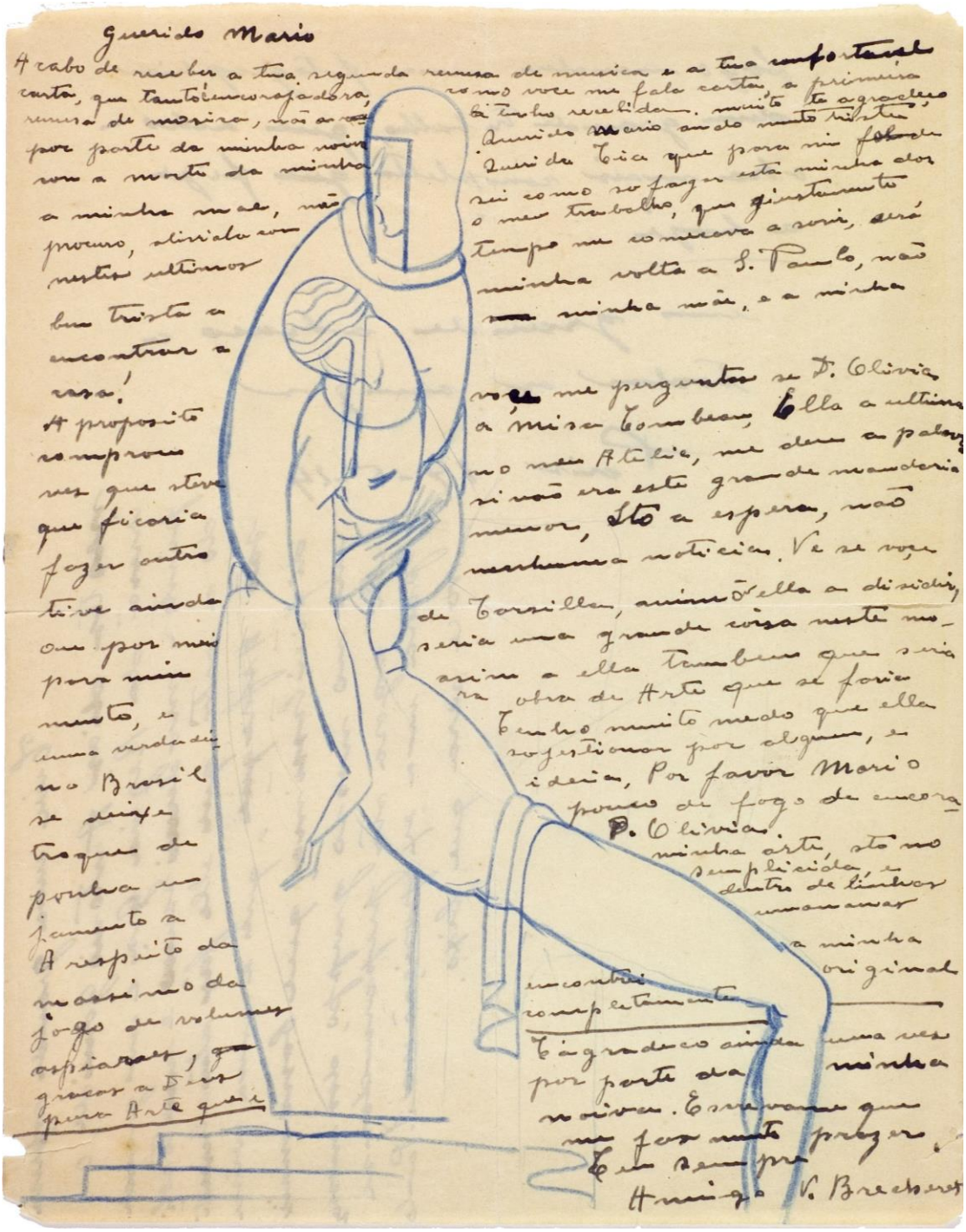


Fig.5: Victor Brecheret, "Pietá (Carta para Mário de Andrade)", lápis de cor sobre papel. 26,6 x 21, 1924. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

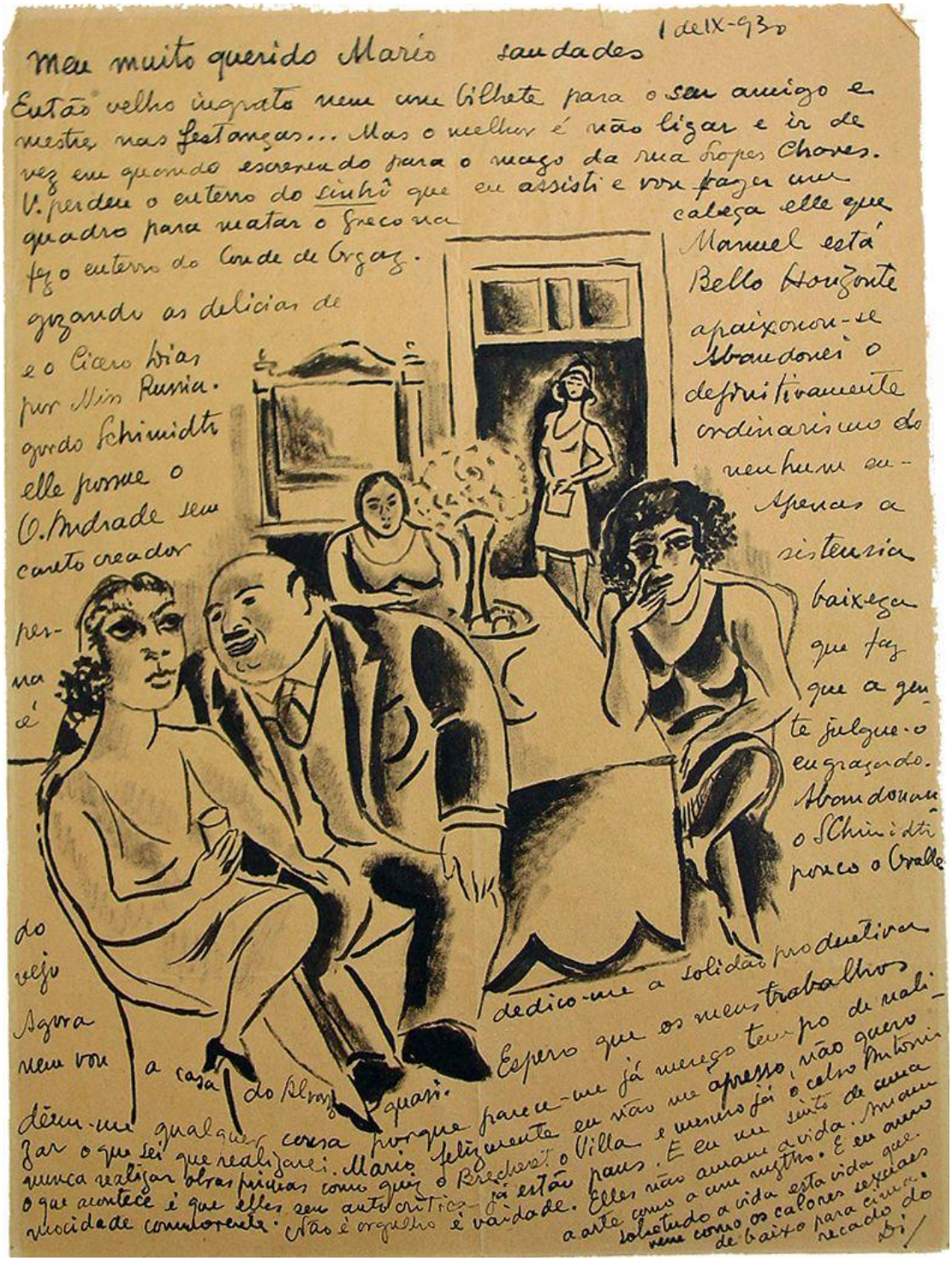


Fig.6: Di Cavalcanti, "Carta Ilustrada para Mário de Andrade", nanquim sobre papel. 30,4 x 22,4, 1930. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

Dois artistas que em suas cartas passam por essas relações de *mise en place* são Victor Brecheret e Di Cavalcanti. Ambos adotam a mesma estratégia: inserir o desenho no interior do texto, ou seria construir o texto em volta do desenho? Essa presença, força a escrita a seguir outros caminhos de forma que ela deixe de ser linear. Nas duas cartas, aparentemente temos intencionalmente o envio de um desenho na caso de Di, e um esboço de escultura, no caso de Brecheret com o texto da carta em volta, sendo que alguns elementos sugerem que as partes escritas

foram construídas posteriormente aos desenhos: a cadencia da escrita das palavras que tentam se adequar ao espaço que lhe foi destinado, partes das palavras e frases que se sobrepõem ao desenho em Brecheret, assim como a descontinuidade do texto que começa no lado esquerdo do desenho e termina no lado direito em alturas diferentes. Na carta de Di Cavalcanti, por exemplo, percebemos que o texto se fragmenta ocupando os espaços possíveis.

Temos várias possibilidades de associação entre imagem e texto para além do que foi apresentado. De todo modo, vemos a crescente percepção da visualidade da escrita e seu dialogo com o desenho em cartas se desdobrar dos mais diversos modos entre os artistas modernistas no princípio do século XX. Antes disso, ainda no século XIX vemos uma ampliação das relações entre verbal e visual acontecerem de forma mais complexa, algo que contribui para o gradativo reposicionamento dos seus usos posteriormente.

Não se trata mais de coexistência, mas de atrito das funções advindo da dualidade entre traço escrito e traço desenhado, vista aqui especificamente no espaço epistolar. De fato, a pesquisadora Anne-Marie Christin nos mostra em diversos textos que no final do século XIX e início do século XX promove-se uma outra percepção desses dois campos de criação sendo que a atuação de alguns artistas e escritores se vê potencializada pela resignificação dessa relação. Quando os artistas brasileiros citados, chegam à Paris, especificamente na década de 1920, e enviam suas cartas de lá – à exceção de Cícero Dias – o trânsito de palavras em meio aos desenhos já havia sido completamente modificado. Sthéphane Mallarmé, Guillaume Apolinaire, Pablo Picasso, George Braque, Paul Klee, os artistas futuristas, dentre outros, já haviam irrompido os limites de atuação do traço, da escrita e do desenho. Dessa forma, vemos a articulação do debate onde palavra e imagem passam a ocupar a mesma superfície nem sempre sendo possível uma convivência pacífica entre eles no plano visual.

Considerações finais

O gesto do artista em seu espaço privado pode ser sutilmente carregado de complexidades. Pensar sobre a ação da escrita de cartas como algum tipo de ritual de desdobramento do traço, demonstra a potência artística desses objetos. Significa também a tentativa de posicionar um fenômeno situado no Brasil, no começo do século XX, elaborado individualmente por artistas modernistas brasileiros, em um contexto bem mais amplo de diluição das fronteiras entre desenho e escrita e seus usos cotidianos. Algo na postura desses artistas fica evidente: a intenção de não deixar aquela carta ser só mais uma carta.

Por outro lado, o que vemos é a substituição da idéia de que o desenho somente estaria na carta para agregar-lhe valor, pela tomada de consciência da missiva como um possível espaço de criação artística, sendo o traço, elemento fundamental na emersão desse padrão de visualidade. O ritual de escrita/desenho de cartas, transforma algo corriqueiro em resíduo de uma ação prioritariamente poética, são

provocações intelectuais/visuais. Algo que nos mostra o espaço entre a escrita e o desenho e que possibilita uma reflexão sobre a complexidade e ambivalência do ato de traçar linhas sobre papeis.

Referências Bibliográficas

BATISTA, Marta Rossett. e LIMA, Yone .Soares in: *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas.* 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998. P. 146.

CHARTIER, Roger. Letter writing in France in the sixteenth to eighteenth centuries. In: CHRISTIN, Anne-Marie (Org). *History of Writing: from hieroglyph to multimedia.* Paris: Flammarion, 2002.

DAUPHIN, Cécile. Letter Writing in France in the nineteenth century In: CHRISTIN, Anne-Marie (Org). *History of Writing: from hieroglyph to multimedia.* Paris: Flammarion, 2002.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992.

GOULEMOT, Jean-Marie.; MASSEAU, Didier. Naissance dês lettres adressees à l'écrivain. In: Diaz, Jose-Luiz (Org.). *Écrire à l'écrivain.* Revue de L'U.F.R "Sciences dês textes et documents". Paris: s.ed. 1991-92.

Arte: rito do desconhecido

Gilton Monteiro dos Santos Jr.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O estudo trata da categoria do *desconhecido* que designa o modo de proceder, pensar e entender a arte contemporânea e sua relação com o complexo campo da cultura. Procuramos pensar esta categoria como uma espécie de agnosia, produtora da extemporaneidade do fenômeno estético. É assim que ela acaba estimulando nossa experiência com as obras e, paradoxalmente, produzindo sua contemporaneidade num momento histórico que denominamos pós-experimental. Para refletirmos sobre o estatuto do desconhecido elegemos trabalhos dos artistas Nuno Ramos e Nelson Félix.

Palavras-chave: arte contemporânea; experiência; desconhecido.

Cette étude traite de la categorie de l' inconnu qui désigne le mode de proceder, penser et compreendre l' art contemporain et sa relation avec le complèxe champ de la culture d' aujourd'hui. Nous pensons cette categorie comme un genre d' "agnosie" qui produit l' intemporalité du phénoméne artisthique. C' est ainsi qu' il stimule notre expérience avec les oeuvres et engendre sa contemporaineté dans ce moment historique pós-expérimentale. Pour développer ce sujet nous séléctionnons les travaux des artistes Nuno Ramos et Nelson Felix.

Mots-clés: art contemporain; expérience; inconnu.

Sob inúmeros aspectos, os dias atuais são marcados pelo paroxismo do desencanto moderno e suas consequências para a vida do espírito. Essa vida cultural atravessada pelo crivo científico desenvolve padrões normativos de comportamento apoiados em formas de uso utilitário dos seus recursos materiais. A arte sempre se viu no embate direto e indireto com os valores propagados por esse processo cultural e seu comportamento utilitarista e de consumo. É face à lógica volátil inerente a tal sistema de produção e base econômica, que a "novidade" passou a reger o regime de representação vigente na arte moderna desde as primeiras décadas do século XX.

As revoluções formais desencadeadas no curso do último século convocavam o sujeito a um tipo de fruição com o fenômeno artístico avalizada pelo regime do "novo", tendo como princípio o recalque da tradição. Tudo isso quando o estranhamento já fazia parte do métier dos artistas, ocasionando o propalado mal estar do público para com as telas de Manet e Courbet, em meados do século XIX. Novidade e estranheza consistem ambas em qualidade e estratégia com as quais a arte estaria desde então lidando.

Quando o teórico da forma Viktor Chklovski desenvolve sua reflexão acerca do *estranhamento* enquanto recurso e predicativo da mímesis moderna, o que estava em jogo, entre outras coisas, era a propriedade da novidade apresentada pela forma artística. Na visão deste crítico, esta novidade seria menos resultado da manifestação de um conteúdo do pensamento historicamente original, do que uma consequência do modo como o artista faz uso das ideias e, eu diria ainda, das "técnicas" que herda do passado. Boa parte da batalha de Chklovski é travada contra os abusos da lírica romântica e sua concepção expressiva do ato criador. É muito por conta de suas ambiguidades, complexidades e sagacidade que o pensamento romântico enche de dificuldades teóricas a estética moderna. Fundamental na teoria de Chklovski, no entanto, é a mudança de prumo que o ideário construtivo – o qual ele foi certamente um dos responsáveis por criar – proporciona à sua leitura do gesto criador. Em sua crítica Chklóvski dará ênfase ao "processo", ou "procedimento" (termo do qual se vale) como princípio da ação criativa, de modo que a leitura materialista proposta em seu pensamento atinge em cheio o cerne do idealismo que marcava a concepção solipsista da criação.

Essa chave de leitura construtiva foi decisiva para as poéticas que integraram as diversas propostas surgidas entre os anos de 1950 e 60, levando ao limite boa parte dos projetos e do modo de ação da arte moderna[1]. Mas a título de uma compreensão histórica é necessário observar que, além de uma concepção do fazer artístico, a ideia de "estranhamento" tal como exposta por Victor Chklovski marca um modo de funcionamento da forma: o que esta exprime com seu aspecto insólito, com sua aparência inabitual é uma reação à estrutura através da qual toda percepção se constitui. Sabe-se que o esforço teórico de Chklovski é traçar aquilo que ele mesmo

[1] Sobre essa questão ver FOSTER, Hal. Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde? Em: *The Retorn of the Real.* Massachusets: MIT Press, 1996.

define como "*lei* geral da arte", tomando o "estranhamento" como uma característica central da forma artística moderna.

Reagindo às nossas estruturas perceptivas e cognitivas, o estranhamento formal da arte se via em contraponto com as imagens e objetos em circulação na cultura, gestores de nosso imaginário social. Isto porque a forma artística se coloca à parte das transações sob as quais esses dados culturais, vernaculares são comercializados e naturalizados em nosso ambiente, reiterando o estado-de-coisas do mundo. Caberia à arte no contexto de uma sociedade marcada pela reprodução técnica das imagens realizar um abalo das convenções que afirmam e reificam seu sentido no campo da cultura.

Daí que para Chklovski o *estranhamento,* enquanto uma qualidade da forma artística promovia sua repercussão estética no âmbito da cultura, lacerando o automatismo perceptivo e dilatando o processo de significação da obra. Óbvio que, em última instância, os custos desse empreendimento recaiam sobre a apreciação dos trabalhos, uma vez que emanavam diretamente da forma artística: era a recepção que deveria arcar com as consequências, e extrair daí seus frutos, uma vez que estava sendo modificado o jogo cultural e até social da arte.

Vista de hoje, a orientação de Chklovski guarda boa dose de atualidade, sobretudo no que diz respeito ao fator semiótico do fenômeno estético. Parte disto deve-se ao fato de que, salvas as peculiaridades de nossa época, ainda reside entre nós elementos típicos de uma cultura moderna. Por outro lado, há também o fato de que, talvez, assimilamos de modo um tanto inconsciente, procedimentos modernos que se naturalizaram no imaginário estético e que foram decisivos na redefinição de nossa compreensão da arte.

Se há algo passível de ser censurado na fina elaboração teórica de Chklovski, isto consiste no próprio ideal do novo que serve de fundo ao seu pensamento. Fora isso, há toda exaustão histórica que parece liquidar, hoje, com a própria operação de sentido com a qual o novo está implicado. Diante de alguns trabalhos de artistas atuais como Nelson Félix e Nuno Ramos, para ficar entre os nossos, o que muda é justamente o procedimento semiótico em jogo em sua elaboração formal, e, consequentemente, a própria ideia de forma que circula ali.

Como sabemos, uma das pretensões da razão ilustrada do ocidente foi usurpar a verdade celeste da custódia do aparato místico, buscando esclarecer a mecânica interna de todos os fenômenos. Nesse processo, a *verdade* se reduz àquilo que foi atravessado pela luz do esclarecimento e devassado em nosso horizonte epistêmico. Essa visão positiva do saber estará urdida no sistema de produção capitalista burguês, fundindo a razão moderna na lógica utilitarista que marca o modelo prático da vida social. A empresa mimética inerente à arte deverá ter que se confrontar, de um lado, com essa instrumentalização do modo de vida, e de outro, com os critérios afirmativos que regem a ciência, legitimando certo tipo de conhecimento (e verdade associada a ele).

Perfeitamente consciente das manobras modernas, Sigmund Freud, em um texto célebre, dedica atenção ao desconhecido, sem necessariamente igualá-lo ao novo moderno. Num viés muito específico, e distinto do que foi considerado por Chklovski, ele dá a entender que a sensação de inquietação (ou estranhamento) disparada numa dada circunstância estaria relacionada com a manifestação de algo na verdade bem familiar ao homem, mas que permanecera reprimido no curso de sua vida. Nessa ótica, o estranhamento seria nada mais que uma angústia gerada pelo retorno de uma expressão emocional contida. Trata-se da manifestação de um afeto que em alguma circunstância da vida (uma circunstância que nunca existiu, observa Harold Bloom) fora experienciado e frenado pelo sujeito. Assim, o sentimento do "estranho" não estaria propriamente associado a fenômenos lúgubres, uma vez que estes podem consistir em experiências existencialmente inéditas. O que fica dito por Freud é que "o não-familiar não é, na verdade, nada de novo ou estranho, mas algo familiar e bem estabelecido na mente, e que só se torna estranho por um processo de repressão"[2].

Ora, o que uma cultura afirmativa de entretenimento, consumo e informação publicitária como a nossa produz de imediato é uma série de recalques à imaginação (estética, em particular). Como bem observou o filósofo Theodor Adorno, não se trata de uma cultura (a de massa moderna) que estimule a diversidade, em absoluto. Trata-se antes de uma lógica cultural que insiste afirmação do mesmo[3].

Esse Desconhecido Contemporâneo

O estatuto do desconhecido de que tratamos aqui é iminentemente histórico. Isto quer dizer que ele apresenta peculiaridades quando, por exemplo, é defrontado com outros tipos de *dúvidas* e agnosias produzidas pela arte ao longo da modernidade. Como vimos o horizonte teórico no qual a mímesis moderna se formula vinha amplamente avalizado, entre outros, pelo ideal do novo, que não demorou a se converter em tradição no quadro do pensamento estético do século XX. Em todo caso, esse *novo* moderno foi o promotor de uma pá de significativas transfigurações no âmbito da arte. Ele redefiniu radicalmente o modo como ela vinha sendo produzida e consumida (econômica e simbolicamente), enfim, culturalmente processada em meio ao complexo conjunto de transformações que se abateram sobre a sociedade ocidental moderna.

O transtorno semiótico acarretado pelo desconhecido é fruto, no entanto, da vulnerabilidade do aparecer da obra, isto é, daquilo que ela faz representar. Trata-se de uma crise semântica desferida pela mímesis contemporânea. A questão, mais complexa do que aparenta, reside no modo como os trabalhos são percebidos, como se deixam significar. Pois é inerente ao aparecer da arte contemporânea uma espécie de aventura hermenêutica, com todas as coerências e ambiguidades que lhe são contingentes. Óbvio que tal aventura está intrinsecamente relacionada ao modo como o fazer artístico se compreende hoje. Enquanto processo abissal de produção e

[2] Bloom., op. Cit. pág. 114
[3] Adorno, op. Cit. pág. 117.

desdobramento da linguagem é ele que impõe uma recepção contingente e processual do trabalho.

De saída essa questão nos força a entender as características do *desconhecido*. Ou seja, devemos estar atentos à maneira como ele se mostra, ao que ele põe em jogo, ao que ele implica no tocante à mímesis, à relação com o tempo e o espaço. E por consequência, ao entendimento da obra, à sua presença e legitimidade no atual contexto histórico. Tudo relacionado, claro, a uma espécie de esquiva epistêmica que a arte vive a executar. Nessa esquiva, nessa indefinição com a qual se mantém fiel, desafiando nossa capacidade de apreendê-la em qualquer perspectiva que seja (ontológica, semiótica, hermenêutica ou sociológica) as pesquisas estéticas conservam sua atualidade, digo sua vigência um tanto refratária à cultura, as condições de sua recepção por parte de um público. Somente assim se impõe a compreensão histórica, crítica e teórica de seus termos.

Numa época quando passamos a duvidar inclusive das estratégias que conduziram ao ceticismo que se mostrou, em nosso caso, decisivo para as pesquisas artísticas que viemos a identificar como contemporâneas; quando categorias como instalação, modos de intervenção, interação e até crítica se mostram aparentemente obsoletas, o obscurecimento que marca o fator estético parece oportuno à eficácia desse tipo de atividade (a artística) em nossa sociedade. Em face de uma situação marcada pela predominância de interesses pouco nobres no que diz respeito à produção do simbólico e ao empenho da imaginação, o desconhecimento da qual a arte se vale parece menos obstruir que arejar. Em todo caso, não se trata de atualizar ideais típicos do nosso imaginário burguês, mas sim de tirar partido daquilo que permanece como seu refugo: o pensamento.

Herdeira dessa tradição de estranhezas que marca o percurso da arte moderna, a noção de desconhecido nos convida a cada momento a pôr em movimento nossas ideias de arte, do fazer artístico e de tudo o que seja inerente ao fenômeno estético hoje. Define o lugar da arte para além do horizonte epistemológico da ciência e gnosiológico da cultura, mas em tensão com ambos. Marca, assim, a atual situação imposta ao fenômeno estético em meio às formas de saber. Para tecer uma consideração mais pontual de seus termos vou partir de algumas observações extraídas de trabalhos de Nelson Félix e Nuno Ramos.

No caso de Nelson, trata-se de alguém que lida de modo desenvolto com os espaços expositivos em que suas esculturas são formuladas. Para alcançar a forma, suas peças – cuja aparência sempre surpreende pelo apuro técnico empregado em sua elaboração – envolvem fisicamente o ambiente em que estão dispostas, engendrando uma topologia discreta, mas em decidido encontro com o mundo. Na verdade sua lógica formal é indissociável do ambiente. Ao contrário, ela se integra a ele e até mesmo o produz. Epígono dos experimentos de linguagem que animaram a geração imediatamente anterior à sua, o artista formaliza suas esculturas através de uma sintaxe plástica expandida, de modo a envolver segmentos do circuito de arte e de áreas extrínsecas a ele.



Fig.1 Nelson Félix, *Camiri.* Museu Vale - ES. 2006

O que vale aqui para nós, no entanto, é a maneira como seus trabalhos, ao se formularem *in situ,* põem em cena aspectos do regime de significação com o qual estão implicados. Tudo é relativo à solução formal que é ensaiada a cada instante, a cada nova *exposição*. Podemos dizer que o trabalho leva adiante os questionamentos sobre os modos de "funcionalidade" da escultura moderna e contemporânea, problematizando as condições de espacialidades que põe em jogo. Suas obras apelam sempre a uma relação, se não tensão, físico-mental com o espaço. Relações que orientam sua apreensão formal, seu entendimento e teor de significância, portanto. A "elaboração", que não raro envolve complexos procedimentos, sempre considera a "situação expositiva" que o percurso de sua concepção toma como problema, ou melhor, como elemento constitutivo dos próprios trabalhos, estando implicada aí a disposição das peças escultóricas que o artista produz.

O tratamento formal não submete os trabalhos a critérios fenomenológicos de percepção dos materiais com os quais trata. Em inúmeros momentos estes carregam o peso, a densidade simbólica da qual são historicamente investidos. Trata-se, portanto, de uma abordagem "objetiva" dos materiais, onde propriedades imanentes e substâncias historicamente sedimentadas irão se entrelaçar para dar aval à significância da forma.

A formalização sob a qual o trabalho viabiliza sua "percepção" opera sob um regime performático. Sua desconfiança de uma solução formal absoluta está implicada com o caráter um tanto aberto e, portanto, indeterminado de seu processo criador, num sóbrio jogo com o desconhecimento de seu vir-a-ser.

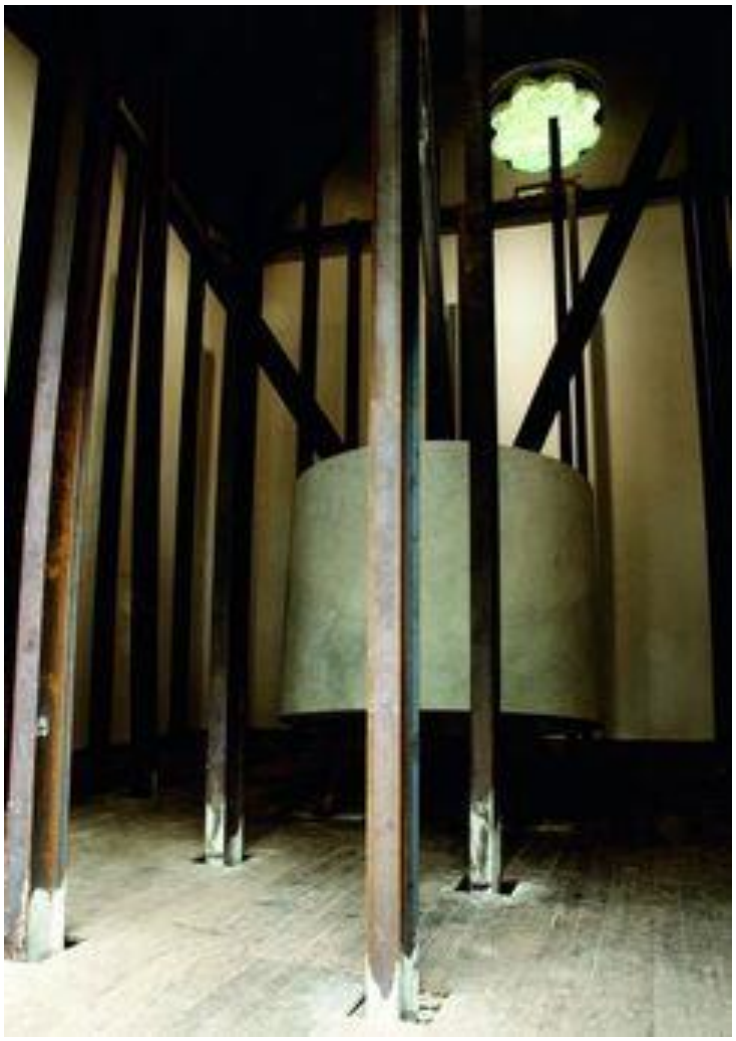


Fig.2 Nelson Félix, *Cavalariças*. Parque Lage - RJ. 2009 – 2010.

Já o artista Nuno Ramos, no tocante ao seu modo de proceder parece não olhar pra trás. Segue agindo em meio a decisões que são tomadas ali, no embate direto com seus quadros, com os materiais os quais elege para a elaboração do trabalho – sem um antes e um depois que possam lhe conferir um *lugar*, um *dado*. Imerso e atento às qualidades, às propriedades destes materiais, extraindo deles as nuances alcançadas em sua tessitura, o artista nos confere algo específico e relativo, já que tudo ali está em relação.

As tonalidades das cores, o brilho, a resistência dos materiais, sua flexibilidade, sua maleabilidade entram em estranhos acordos e desacordos. Um senso construtor apaga de imediato o aparente caos que poderia estar reinando no conjunto. E, claro, se trata de um conjunto, tal como uma orquestra, cujos diferentes timbres sonoros dos instrumentos acabam dando corpo a uma sinfonia.

Mas essas "construções" deixa manifesta uma visão pouco formalizada do mundo, muito tocada pela incongruência e ambiguidades da vida. Diria até pela impossibilidade de uma harmonia universal. Seu olhar, ou ainda, seu pensamento plástico parece ter

adquirido distância suficiente de nossa história recente para se desfazer dos mitos construtivos, sem, no entanto, jogar com seu contrário.

Não se trata, portanto, de aversão aos programas racionalistas e de uma volta às vibrações dadaístas com seu descrédito sobre a razão. Estes quadros não pretendem convocar as versões místicas da cosmogonia pré-ilustrada.

Sem aflição, algo aqui evoca sim o tom esgotado dos resíduos de escolas de samba, cujo ritmo tal "orquestração" parece mais se aproximar. Sua aparência, no entanto, mais remete a uma espécie de "quarta-feira de cinzas", com seu tempo desacelerado, com sua exuberância desperdiçada, se deixando entrever melancólica. E tanto aqui como em vários outros trabalhos seus, somos levados a crer que a saga da vida é emoldurada pela fatalidade da força entrópica da natureza. E no fim, todo esforço, todo empenho do ser escorre para um nada.



Fig. 3 Nuno Ramos, *Quadro*. Exposição HOUYHNHNMS. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

Ficaríamos pensando até onde se trata de se indispor da razão. Não é a questão: como sugerimos, uma sobriedade perpassa seu sistema para desmascarar a razão. Ou melhor, os mitos da razão. Sem exaltar a irracionalidade, o que seus trabalhos parecem deixar entrever é a mais ou menos incontornável presença deste componente antitético das "luzes" numa realidade peculiar como a nossa, a brasileira. Que o mundo siga atropelado pelas desventuras da razão vá lá! O ponto, no entanto, é ressaltar que, mais do que desconfiança, o que se abate sobre nós é o modo desviante, um tanto desconcertado, como assimilamos social e culturalmente os frutos do iluminismo, emfim como pagamos nosso ingresso na modernidade.

Tudo bem! Está tudo ajustado, tudo em ordem. Mas dizer isso nos força e entender o que seja, neste caso, a ordem. Trata-se de um tipo de ordem, com tudo o que lhe parece contrário. Em última instancia o que está sendo posto é o esgotamento dos sentidos e o nosso irredutível desejo pelos sentidos. É o aspecto duradouro dos sentidos: a dramática experiência da duração que se abate sobre nós.



Fig. 4 Nuno Ramos, *Quadro*. Exposição HOUYHNHNMS. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

Parece-me que a ausência de um *télos* e ao mesmo tempo sua convocação constitui um problema para ambos os artistas. Esta ausência reflete inclusive sobre a estrutura semiótica de seus trabalhos, alterando os modos pelos quais vêm a significar. Sua orientação na vida cultural não parte mais do ímpeto crítico às ideologias que envolviam os trabalhos de arte e à situação política do país, ainda que levem em consideração ambas as ações.

Hoje é perfeitamente compreensível as intenções críticas que deram vazão às propostas decisivas para nossa arte contemporânea. Mas diante do atual cenário plural, amplificado pela ação do mercado e produção de demandas, passamos a testemunhar um aparente esgotamento dos anseios e questionamentos que estimularam o senso de experimentalidade da geração dos anos 60 e 70.

A situação que segue não é, aparentemente, propícia a uma atitude interventora, pelo menos não do modo como esta foi pensada e adotada há três décadas. E isto tanto em nível de questões de linguagem, quanto a interesses, ideologias e modo de operar adotados pelo sistema de arte.

Hoje vivenciamos não uma ressaca dos efeitos legados das primeiras gerações de artistas contemporâneos, sobretudo pelo senso de desconfiança que os impregnava. Alcança-nos, sim, um frescor e uma dispersão, até certa desorientação que deveria estimular um debate mais acirrado sobre o que se pensa e produz em matéria de arte. Óbvio que esta complexa situação forçará automaticamente a mudança da própria crítica operada pela obra.

Dito isto, cabe avaliarmos o alcance do *desconhecido,* sua incógnita dando vazão à imaginação, estimulando ideias e entendimentos, produzindo na poiésis consequências enriquecedoras para a experiência com as obras. É isto o que fica a ser considerado.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de janeiro: Editora Zahar, 2006.

BLOOM, Harold. Kenosis ou Repetição e Descontinuidade**.** In: *A Angústia da Influência.* Rio de janeiro: Editora Imago, 1991.

CHKLOVSKI, Victor. L'Art comme procédé. In: TODOROV. Tzvetan (org.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris: Editions Seuil, 2001.

FREUD, Sigmund. *O inquietante.* História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Africanidade, Arte Feminina e Ritualidade na Amazônia Brasileira

Sissa Aneleh Batista de Assis
Universidade de Brasília

Neste trabalho será apresentada a arte feminina da região Norte do Brasil que se alinha na investigação de arte em rituais com temáticas entremeadas por religião, civismo e ativismo. Para tanto, vislumbra-se a produção de mulheres artistas que se aliam à valorização da tradição cultural, da identidade e da religiosidade africana ancestral na arte contemporânea regional. Este artigo apresentará o entrelaçamento do fazer artístico intuído como ritual, seja religioso, cultural ou político. Para enfim, desvelar a sinergia dessa produção artística permeada pela potência do diálogo da *poiésis* da arte brasileira com a sua africanidade.

Palavras-chaves: africanidade; arte; ritual; feminino; Amazônia.

In this work it will be presented to female art northern Brazil that aligns with the research of art with ritual themes intermingled with religion, civics and activism. Therefore, sees to the production of women artists who are allied to the appreciation of cultural tradition, identity and ancestral African religiosity in the regional contemporary art. This article will present a reflection on the intertwining of art making intuited as ritual, whether religious, cultural or political. To finally unveil the synergy of this artistic production pervaded by the power of *poiesis* the dialogue of Brazilian art with his africanism.

Keywords: africanism; art; ritual; female; Amazon.

Introdução

Ao partir do pressuposto de que existem inúmeras formas de expressão do imaginário, podendo ser "por palavras/discursos/sons, por imagens, coisas, materialidade e por práticas, ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades (…)"[1]. Uma dessas práticas do imaginário está na arte contemporânea nortista que produz suas obras mediante hibridizações e mestiçagens entrelaçadas a mitos, crenças, visualidades regionais e arquétipos nativos.

Na primeira metade do século XX, na arte moderna paraense feminina as identidades negra, mestiça e popular nortista foram representadas por Antonieta Santos Feio e Dahlia Déa. Enquanto na obra de Antonieta Santos Feio (1897-1980) destacam-se a mulher negra e mestiça nas telas *Vendedora de Tacacá*[2] (1937), *Vendedora de Cheiro*[3] (1947) e *Mendiga* (1951); na obra de Dhalia Déa o homem negro figura em sua tela *Preto Velho* (1936), assim como também na tela *Chico Preto* (1947) de Antonieta Santos Feio - todas as pinturas fazem parte do Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE) do Estado do Pará.

O sincretismo religioso no Pará pode ser notado na tela Vendedora de Cheiro de Antonieta Santos Feio (Fig. 1) citada acima. Interessa destacar nesta obra os elementos constitutivos e os símbolos religiosos da pintura onde se representa uma mulher negra com um cordão e dois pingentes em seu pescoço exaltando a fé vivenciada pelo sincretismo religioso entre duas religiões: a católica e a africana. No cordão a iconografia cristã é representada com a imagem de Jesus crucificado e, ao seu lado, o amuleto da figa ligado ao misticismo comumente na visão cultural brasileira.

O hibridismo cultural brasileiro é clarividente nesta tela, configurando o que para a época era considerado como os primeiros passos para a construção e a representação da identidade nacional nos anos iniciais da arte moderna brasileira do início do século XX. Além do sincretismo religioso, outro grande destaque desta obra é a valorização da mulher negra liberta da escravidão e traçando sua independência financeira. Todavia, observa-se que para uma tela com um tema tão popular que abarca o sincretismo religioso brasileiro imbricado com a religião do colonizador e com a do escravo (mesmo trazendo as influências de outras culturas), ela teria limites claros a serem atendidos para adentrar no espaço expositivo e museológico do período: essa negra deveria ser representada para agradar e não para provocar. Portanto, o sincretismo limitado entre religiões afros e cristianismo seria aceitável para a proposta da arte moderna do período desde que o tema não desse holofotes às religiões e às culturas africanas.

---

[1] (PESAVENTO, 2004: 43)

[2] Alimento da culinária popular na região Norte. Considerado uma iguaria da Amazônia brasileira, consiste em um caldo extraído da mandioca, servido quente em cuia com um acompanhamento típico da região contendo: camarão seco, jambu e goma de mandioca.

[3] O cheiro consiste em uma combinação de cascas, paus aromáticos, raízes e diversos ingredientes que são encontrados na região amazônica. Popularmente usado para perfumar banhos, roupas, gavetas, corpos, bolsas, baús, guarda-roupas e ambientes.

Ao longo do desenvolvimento da arte moderna até a nossa arte contemporânea, não há mais tais limites para a representação do/a negro/a. Ela/ele serão representados em sua completude ancestral, estética, cultural e religiosa. Partindo dos pressupostos de Helena Leuba Salum ao afirmar que "qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil'"[4] seria, por suas ricas especificidades, a arte afro-brasileira.



Fig. 1 | Antonieta Santos Feio, Vendedora de Cheiro (1947), óleo sobre tela, 105,6 x 74,3 cm. Acervo Museu de Arte de Belém (MABE). Pará. Fonte: SILVA, Caroline Fernandes.

[4](SALUM citada por CONDURU, 2007: 10).

Nas práticas artísticas contemporâneas, comumente na performance e na fotografia, a identidade negra paraense tem sido recorrente na produção artística regional. A ancestralidade negra está vivamente presente nas poéticas visuais da resistência negra dos artistas do coletivo artístico-religioso-político do Instituto Kiuá Nangetu[5], composto por mulheres e homens. O grupo traz um olhar afro-brasileiro sobre o real, o simbólico e o sagrado da tradição cultural e religiosa africana da Amazônia. Além da exaltação da religião, da liturgia e do sagrado dos povos tradicionais de matriz africana que o coletivo trabalha, as mulheres artistas do coletivo também praticam a resistência feminina. Tal resistência se encontra nos trabalhos das artistas rituais deste coletivo Mametu Nangetu e Isabela do Lago que serão apresentados neste trabalho a seguir.

Do ritual para a arte está a produção artística de Mametu Nangetu (Dona Tereza Alves Monteiro), mãe de santo e artista, a qual é luta política que roga pela preservação do meio ambiente e pelo respeito à territorialidade dos povos tradicionais de matriz africana. Mansu Nangetu também é dona do terreiro que foi fundado por ela e seu marido João Carlos em 1988, cujo objetivo é preservar as tradições Bantu; assim como atuar política e criticamente lutando pelos direitos de cidadania das populações negras, principalmente dos Povos Tradicionais de Terreiros de Matrizes Africanas.

Pela luta contínua de preservação de sua tradição, Nangetu foi contra a Prefeitura de Belém quando esta construiu a Avenida Duque de Caxias no bairro do Marco, entre os anos de 2008 e 2009, invadindo a área onde a artista cultivou um bosque sagrado próximo de seu terreiro desde 1988. Divulgado ironicamente pela prefeitura da cidade como um projeto urbanístico de via ecológica, destruiu o bosque sagrado dizimando cultura, ervas e tradição. Entrementes, comprometida em preservar a natureza a mãe de santo Nangetu descobriu-se artista e reagiu com um protesto artístico e político anos depois. A resposta de Nangetu consistiu em convidar amigos de terreiro para realizar a intervenção urbana *Fundamento* (2015) registrada em vídeo[6] (tempo estendido) e em fotografias (Fig. 2 e 3), na qual replantou no canteiro central da avenida as árvores sagradas usadas nos rituais afroreligiosos em seu terreiro retomando o seu território.



Fig 2 e 3 | Mametu Nangetu, Fundamento (2015), intervenção urbana, fotografia digital colorida. Belém, Pará. Fonte: Kiuá Nangetu Org.

[5] Instituto brasileiro criado em 2004 na cidade de Belém, Estado do Pará.
[6] Vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Yws_DKLwALs

A obra tem a dimensão de um ato de protesto contra a prefeitura de cidade que não somente destruiu o canteiro de ervas cultivado há décadas para construir a não ecológica avenida, mas invadiu o território da religião africana de Mametu Nangetu. Ao invasor de territórios: a resistência e a retomada de espaços. Eis o maior objetivo da intervenção da artista. No caso das religiões afro-brasileiras, ressalta Roberto Conduru que:

> As religiões afro-descendentes no Brasil tem destacado papel na constituição da problemática afro-brasileira, sendo, ainda hoje o elo mais forte com as culturas africanas. Durante a vigência da escravidão, até 1888, as práticas religiosas foram cerceadas pelo catolicismo, o que restringiu a difusão de seu imaginário e sua produção artística. Desde a transformação do país em uma nação republicana e laica, em 1889, as religiões afro-brasileiras vêm conquistando, de modo paulatino e nada fácil, a liberdade do culto e expressão pública de seus valores éticos, estéticos e artísticos (CONDURU, 2007: 25).

Nangetu ao propor um trabalho de intervenção tem a consciência que a destruição de seu canteiro não afeta somente sua religião, mas seu território, sua memória, ao passo que desequilibra a natureza que ela preserva. Entrevistada pelo Projeto Azuelar[7], a artista declara que "é muito triste quando você planta algo e as pessoas tiram depois. Este trabalho diz sobre nossa perda de território, algo que o povo de terreiro entende muito bem o que é" (LAGO et al, 2014: 52). Esta consciência e comprometimento com o seu próprio território e com a natureza nasceu da história pessoal da artista, como ela nos conta:

> Eu nasci num barco de oito mulheres e meu kamuxi foi katendê, então é compromisso meu não deixar a água morrer, a água acabar. Para mim esse é um compromisso de todos que moram na Amazônia. Então, eu sou comprometida com o meu ambiente. Gosto de plantar, nós de matriz africana temos esse compromisso. Isso ajuda a natureza a viver. Se a gente observar o Mansu (Terreiro pelo qual Mametu é responsável, localizado no bairro do Marco), lá perto tinha muita floresta e hoje é tão quente… (LAGO et al, 2014: 52)

Da arte para o ritual caminhou a artista plástica Isabela do Lago em *Mikaia te espera na kalunga* (2015) onde realiza uma performance com produção de objeto na praia de São Francisco em Mosqueiro, município do Pará, no dia internacional da mulher (Fig. 4 e 5). Na ação performática - evento ritualístico - a artista produz uma pintura na praia,

[7] Projeto que participa do Instituto Nangetu. As ações do projeto estão disponíveis no canal stream.tv/channel/azuelar e seu acervo encontra-se na página http://institutonangetu.blogspot.com.br/

sua tela-reflexão, oferecendo-a para o rio-mar onde habita a mãe d'água Mikaia. Na tela foi pintada a imagem da entidade africana chamada Mikaia como imaginada pela artista baseada na mulher negra, sendo claramente distanciada de modelos europeizados de representação de orixás femininas de outras religiões africanas pautadas no sincretismo religioso brasileiro. Além do mais, Lago subverte o sentido e o destino de sua obra de arte, a qual não foi feita para ser recepcionada pelo público admirador ou especialista de arte, tampouco ser guardada em depósitos de museus, galerias, ateliês ou nas casas de colecionadores. A realização máxima dessa performance artística é: a oferta da tela como oferenda a quem foi destinada.



Fig. 4 e 5 | Isabela do Lago, Mikaia te espera na Kalunga (2015), fotografia colorida.
Fonte: Kiuá Nangetu Org.

Como agradecimento pela luz recebida, por tal conscientização bem-quista doada pela união entre arte, religiosidade e feminismo: a artista oferece a sua tela-reflexão pintada na praia como uma oferenda ao rio-mar. Por sua vez, renova os votos na religião em que é iniciada e afirma que a resistência feminina advém desde a diáspora negra, sendo luta cultural e política em contínuo processo e não pode parar. A artista relatou seu processo nesse encontro com a matriarca da água ao oferecer sua obra, em suas palavras:

> depois de mergulhar, depois de pintar, me botei ali na beira e esperei que a maré enchesse até cobrir a minha cabeça e levar a pintura, mas as águas não a levaram, o objeto boiava indo e voltando, a imagem de Mikaia dançava para mim (CABRAL, 2015, *on line*).

Sobre seu processo artístico de Lago que flui entre arte, feminismo e espiritualidade, a artista declara:

> De modo geral, minha produção tem a ver com minha retomada a religiosidade de matriz africana, não tenho uma organização cronológica certa, mas posso dizer que

> desde 2008 eu já vinha frequentando casas de santo no Marajó, e foi quando comecei a catar objetos de madeira na rua e retratar essas experiências, momento em que nasceu 'Mulheres Líquidas', em que eu já pensava o lugar da mulher afroamazônida, e já me questionava sobre a ausência desta mulher no circuito de arte, sem me dar conta de que nossa religiosidade não está separada da arte, nem da política, essa consciência veio com a vivência entre terreiro e galeria (...) (CABRAL, 2015, *on line*).

A relação com a água como fonte de vida é inata a humanidade. Com efeito, esta relação está fortemente presente no trabalho de Isabela do Lago que necessita da água dos rios amazônicos para acessar a sua qualidade de purificadora, benfeitora, mas também acolhedora de seres encantados sob a ótica da crença popular amazônica. É preciso finalizar as performances em contato com a água, para retornar a vida ou para se tornar encantada se a crença pessoal permitir. Recorro à poesia de Olga Sara Savary (1933-) em Yruáia[8] quando "amo este começo de água (...) água onde começas quando em ti levanta este levante de pássaros"[9], começas quando em ti há um levante de arte - arrisco a completar os versos da poetisa e escritora paraense.

E foi sentada na beira do rio com parte do corpo na água que Isabela do Lago na realização final de sua obra, oferece ao mar a pintura produzida durante a performance: sua arte-oferenda. Obra que exprimi a relação entre mulher, fé e ser encantado que habita as águas nortistas. Não me aventuro a interpretar ou mesmo explicar a existência dos seres encantados tão falados na região como exemplos de ancestralidade, cultura e religiosidade. Confesso um conhecimento limitado sobre o assunto passado de geração à geração, entre visíveis e invisíveis, por intermédio da história oral regional e ancestral. Então, limito-me a admirar as inúmeras matizes que a arte nortista pode demostrar quanto a arte como ritual purificador, arte-ritual da ou na Amazônia.

Versa Paul Zumthor (1915-1995), historiador suíço, sobre a performance que para ele "(...) é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo"[10]. É uma ordem de valores afroreligiosos e culturais que guiam as performances de Mametu Nangetu e de Isabela do Lago. Tais valores estão presentes na manutenção da tradição ancestral, na identificação que une pessoas em torno de uma cultura na preservação e na valorização de sua história.

[8] Palavra Tupi que significa: canal que não seca.
[9] SAVARY, Olga. Linha-D'Água. São Paulo: Massao Ohono, Hipocampo, 1987.
[10] (ZUMTHOR, 2007:31)

O antropólogo britânico Victor Turner (1920-1983) em seu livro *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura* (1974) afirma que entre os maiores pensadores da antropologia[11] que se lançaram na tradução dos fenômenos religiosos é inegável a aceitação destes da "extrema importância das crenças e práticas religiosas para a manutenção e a transformação radical das estruturas humanas, tanto sociais quanto psíquicas"[12]. As práticas religiosas ligadas à cultura e à história de um povo não representam apenas um culto habitual tampouco um evento comum, elas representam a afirmação de sua alteridade, assim como a manutenção de sua própria existência e permanência ao longo da história da humanidade.

Conclusões Finais

Concluo que as artistas e quem foi representada/o respeitam o provérbio africano que recita que "aquele que não saber dançar irá dizer: as batidas dos tambores estão ruins"[13]. Mantendo o ritmo da dança, as artistas da resistência negra feminina saúdam as entidades da força da natureza em seu estado puro de beleza visível para exaltar a potencialidade da religiosidade feminina. Tanto Lago quanto Nangetu cruzam o teor místico de sua crença religiosa compartilhada com a subjetividade de sua produção artística em estado de rito. Enquanto Nangetu realiza um ritual baseado na tradição religiosa africana necessitando do coletivo humano; Lago realiza um ritual particular, solitário e meditativo seguindo suas intuições religiosas dentro de uma fé reflexiva.

Embora o cerne dessas produções artísticas contemporâneas ou desse abrir caminhos seja a resistência feminina das comunidades de terreiros, ainda se eleva a questão da preservação da cultura dos povos tradicionais na representação de suas inúmeras manifestações étnicas, estéticas, espirituais e performáticas. Dentro desta constelação também há libertação artística do domínio europeu na permissão de somente determinados temas afros, enquanto a riqueza temática da cultura africana por muito tempo foi cerceada pela opressão da cultura imagética do homem-branco-europeu. Nos trabalhos artísticos apresentados neste artigo descerra-se o sentido cultural, a contribuição histórica e o direito a liberdade de culto. Afinal, a conquista para produzir a arte afro-brasileira com suas temáticas inerentes foi galgada por sua infindável resistência, na mesma medida que o processo de liberdade de criação feminina da acepção à produção também foi contínua luta.

---

[11] Dentre os pensadores de rituais pré-letrados que Turner cita estão: Boas e Lowie, Malinowski, Radcliffe-Brown, Griaulle e Diertelen (TURNER, 1974:15).
[12] (TURNER, 1974:16).
[13] LAGO, Isabela; LEANDRO, Arthur; RODRIGUES, Oneide Monteiro (Orgs). Kiuá Nangetu. Poéticas Visuais de Resistência Negra. Belém: Instituto Nangetu, 2014. p. 10.

Referências Bibliográficas

CABRAL, Luiza. Kiuá Nangetu! Um culto a resistência afro feminina, 2015. Disponível em http://kiuanangetu.blogspot.com.br/2015/04/kiua-nangetu-um-culto-resistencia-afro.html

CONDURU, Roberto. Arte Afro-brasileira. Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. Amazônia, ciclos de modernidade. Rio de Janeiro: CCBB, 2012.

LAGO, Isabela; LEANDRO, Arthur; RODRIGUES, Oneide Monteiro (Orgs). Kiuá Nangetu. Poéticas Visuais de Resistência Negra. Belém: Instituto Nangetu, 2014.

PESAVENTO, Sandra J. História & Histórica Cultural. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SAVARY, Olga. Linha-D'Água. São Paulo: Massao Ohono, Hipocampo, 1987.

SILVA, Caroline Fernandes. O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. Belém: IAP, 2013.

TURNER, Victor W. O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petropólis: Vozes, 1974.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O sagrado e o profano nas obras "O Teatro da Crueldade" (1946), de Antonin Artaud, e "O Triunfo da Morte" (c. 1562), de Pieter Bruegel, o Velho

Caroline Pires Ting
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Pieter Bruegel[1], o Velho (1525–1569) e Antonin Artaud (1896–1948) são dois artistas afetados por guerras: no caso de Bruegel, a guerra da República Unida dos Países Baixos contra a Espanha; no caso de Artaud, a Segunda Guerra Mundial. Atravessando tempos e terrenos, um diálogo se opera entre estes dois artistas. Ambos se relacionam com a insanidade –como já notara Foucault (1972, p.33). Cada um, de maneira particular, convida o espectador a rever sua compreensão do desvario e da guerra; distanciando-se das tendências artísticas de suas épocas e explorando metáforas bíblicas para condenar moralmente seus contemporâneos.

Palavras-chave: Artaud, Bruegel, intertextualidade, Triunfo da morte, Teatro da Crueldade

Bruegel l'Ancien[2] (Bree c.1525–1569 Bruxelles), Antonin Artaud (Marseille 1896–1948 Paris), deux artistes bouleversés par la guerre, la guerre contre l'Espagne pour le premier, la Seconde Guerre Mondiale pour le second. Deux artistes dont les œuvres sont en rapport avec la folie – écrivit Foucault (1972, p.33) et qui viennent questionner notre rapport avec celle-ci. Tous deux sont à l'écart du courant esthétique dominant de leur époque et utilisent le biais du message biblique pour condamner moralement leurs contemporains.

Mots-clés : Artaud, Bruegel, intertextualité, Triomphe de la Mort, Théâtre de la Cruauté

[1] Mantivemos a ortografia "Bruegel" (sem "h"), adotada pelo pintor durante sua maioridade e também pela maior parte dos historiadores.
[2] Nous avons gardé l'orthographe « Bruegel », qui est utilisée par le peintre lui-même pendant l'époque de sa maturité et qui est celle adoptée par la plupart des historiens.

1. Estudo Comparativo: relação entre os fragmentos selecionados



À esquerda: Antonin Artaud (1896-1948), *O Teatro da Crueldade*, março de 1946, grafite e giz oleoso sobre papel, 62,5 x 47,5 cm. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour. © ADAGP, Paris 2014
À direita: Bruegel, o Velho (c.1525-1569), Detalhe do *Triunfo da Morte*, c. 1562, óleo sobre painel, 117 cm × 162 cm (46 pol x 63,8 pol), Museo del Prado, Madrid.

Examinemos o desenho de Artaud (à esquerda) a partir da obra de Bruegel (à direita). Apesar dos tratamentos pictóricos distintos, a semelhança entre as duas obras é marcante do ponto de vista da composição, no que diz respeito à disposição dos personagens e à predominância de tons quentes e ocres.

Em relação ao ângulo de visão do expectador, no desenho de Artaud, as figuras se dispõem chapadas sobre a superfície do papel, com o observador situado perpendicularmente ao quadro, ausentando-se assim toda perspectiva. Já na obra de Bruegel, a cena é disposta em *plongée*: a linha do horizonte é alta, o terreno ocupa dois terços da composição da paisagem.

Entre essas obras, notamos uma retomada dos elementos alegóricos: a decapitação à direita do quadro, o caixão disposto sobre um cadáver. Cadáver este que, na cena de Artaud, enquadrado pelos cabelos de tonalidade alaranjada, corresponde àquele que, na tela de Bruegel, apresenta-se estendido sobre um feixe de trigo.

Ainda que tais obras tenham sido pintadas em épocas remotas, um diálogo imediatamente se estabelece entre elas uma vez justapostas. Ao narrar a morte, dramatizada do ponto de vista teatral, Bruegel e Artaud colocam em cena dispositivos que remontam a um importante sistema de alegorias dos séculos XVI e XVII. Será a partir da análise destes elementos alegóricos, que notaremos como os dois artistas fundem imagens que propõem reflexões sobre o início e o fim da vida.

2. Memento mori

A imagem humana em processo de decomposição *post-mortem* integrou-se às manifestações artísticas no Ocidente a partir da aparição dos temas macabros na Baixa Idade Média, em especial nas "Danças Macabras"[3]. Datam deste período os primeiros exemplares de obras literárias ou iconográficas explorando o tema do cadáver. Os historiadores Johan Huizinga, Philippe Ariès, Michel Vovelle, entre outros, estudaram as fabulações a respeito da morte nos séculos medievais, realçando que a Idade Média teria desenvolvido uma curiosidade obsessiva pelo corpo decomposto: "É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração" (HUIZINGA, 2010, p. 221).



[3] Para aprofundar esta questão, reportamos à obra de Philippe Ariès, « Imagens do homem diante da morte » [*Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983]. O historiador informa como ritos funerários são representados no interior de cenas de quadros medievais. Em seus « Ensaios sobre a história da morte no Ocidente » [*Essais sur l'histoire de la mort en Occident*], o autor analisa como cenas míticas se misturam a rituais sagrados na primeira metade da Idade Média.

Bruegel, o Velho (c.1525-1569), Detalhe do *Triunfo da Morte*, c. 1562, óleo sobre painel, 117 cm × 162 cm (46 pol x 63,8 pol), Museo del Prado, Madrid

No detalhe da pintura de Bruegel, a vela apagada e o crânio reiteram o gênero pictórico das *Vânitas* (Vaidades); o cadáver no interior do caixão pode, de outra maneira, aproximar-se dos *transis* (esculturas funerárias que representam um personagem em estado de putrefação). Tal elemento é repetido no desenho *O Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud, como vimos anteriormente.

É possível, pois, inserir o desenho de Artaud na categoria de *Memento mori*, pois o poeta representa nesta obra a morte de seus entes queridos, de acordo com o seu próprio comentário, figuram: "[...] as quatro cabeças das pessoas que mais amo no mundo, mas onde estão elas na vida presente? " (« *[…] les 4 têtes des êtres que j'aime le plus au monde, mais où sont-ils dans l'actuelle vie?* » ARTAUD, 1974, p. 206 – Carta a J. Dekequer).

Já o quadro de Bruegel nos oferece uma alusão aos *transi* (corpo a meio estado de putrefação), à peste e à dança macabra (uma ligação com a arte medieval). Artaud, semelhantemente, por diversas vezes elogiou a arte pré-renascentista, além de demonstrar grande afinidade pelos pintores septentrionais (os primitivos flamengos).

Se o desenho de Artaud pode ser inserido na iconografia de *Vanitas*, no sentido em que se trata de uma reflexão sobre a morte, reiterado pelos elementos dispostos na pintura flamenga, a presença desta iconografia caminha em paralelo com a emoção pessoal do artista, fragmento ligado a um momento autobiográfico. Vimos que o poeta utiliza o termo "cabeça" (em vez de "pessoas" ou "seres"): metonímia para se referir a seus entes queridos. Este mesmo recurso, o uso metafórico da linguagem, com a substituição da parte pelo todo, já bastante explorado no gênero pictórico *Vânitas*.

De acordo com Artaud, o retrato estaria situado em conexão iconográfica com a morte e seu « duplo ». Em seu texto *Le Visage humain* [A Face Humana] (ARTAUD, 1970, p. 47), o poeta afirma que, ao desenhar rostos, procura "o segredo de uma história humana antiga que teria passado como morta nas cabeças de Ingres ou de Holbein" [« le secret d'une vieille histoire humaine qui ait passée comme morte dans les têtes d'Ingres ou d'Holbein »]. Com a metáfora do "rosto", Artaud expressa o que resta de um corpo real, "tudo o que é da ordem do "temporário" (THÉVENIN; ARTAUD; DERRIDA, 1986, p. 37).

Para o poeta, a encenação é concebida em estreita relação com a pintura. Escreve o poeta: "A pintura anterior à do Renascimento tinha uma forma e um número (...)Há, em suas representações, uma espécie de esoterismo, uma forma de encantamento, e, através de suas linhas, a figura humana se faz o sinal fixo e o filtro transparente de um mágico " [La peinture d'avant la Renaissance avait une forme et avait un chiffre (…) Il y a dans leurs représentations une espèce d'ésotérisme, une manière d'enchantement, et par ses lignes la figure de l'homme se fait le signe fixe et le transparent tamis d'une magique »].

3. A relação da pintura Bruegel com a literatura e teatro

É importante destacar a conexão da pintura de Bruegel com a literatura e o teatro que lhe serviram de influência. O quadro de Bruegel é intitulado *O Triunfo da Morte*. Toda representação de um *Triunfo* evoca a poesia de Francesco Petrarca (Arezzo, 1304 – 1374, Arquà) assim como a iconografia relacionada à mesma. Os *Triunfos* de Petrarca, os quais constituíram inicialmente a terceira parte do *Canzonere*, tiveram um impacto considerável em diversas manifestações artísticas. Eles engendraram obras-primas em miniaturas, tapeçarias, afrescos e esculturas nos séculos que se seguiram. As procissões triunfais faziam parte da iconografia corrente nos séculos XV e XVI. O tema balizou a imaginação popular a ponto de também influenciar o teatro dos "Ommegangen", procissões anuais que incluíam "Carros de Triunfos". Pinturas como as de Alexander Van Bredael (1663 – 1720), abaixo, ilustram o "Ommegang" em Antuérpia, com seus “Carros de Triunfo", “Carros do Amor" e “Carros da Morte".



Alexander Van Bredael (1663 – 1720), The Ommegang in Antwerp at the Meir, 1689, óleo sobre tela, 102.6 × 191.9 cm | Fonte: https://www.bonhams.com/auctions/10948/lot/136

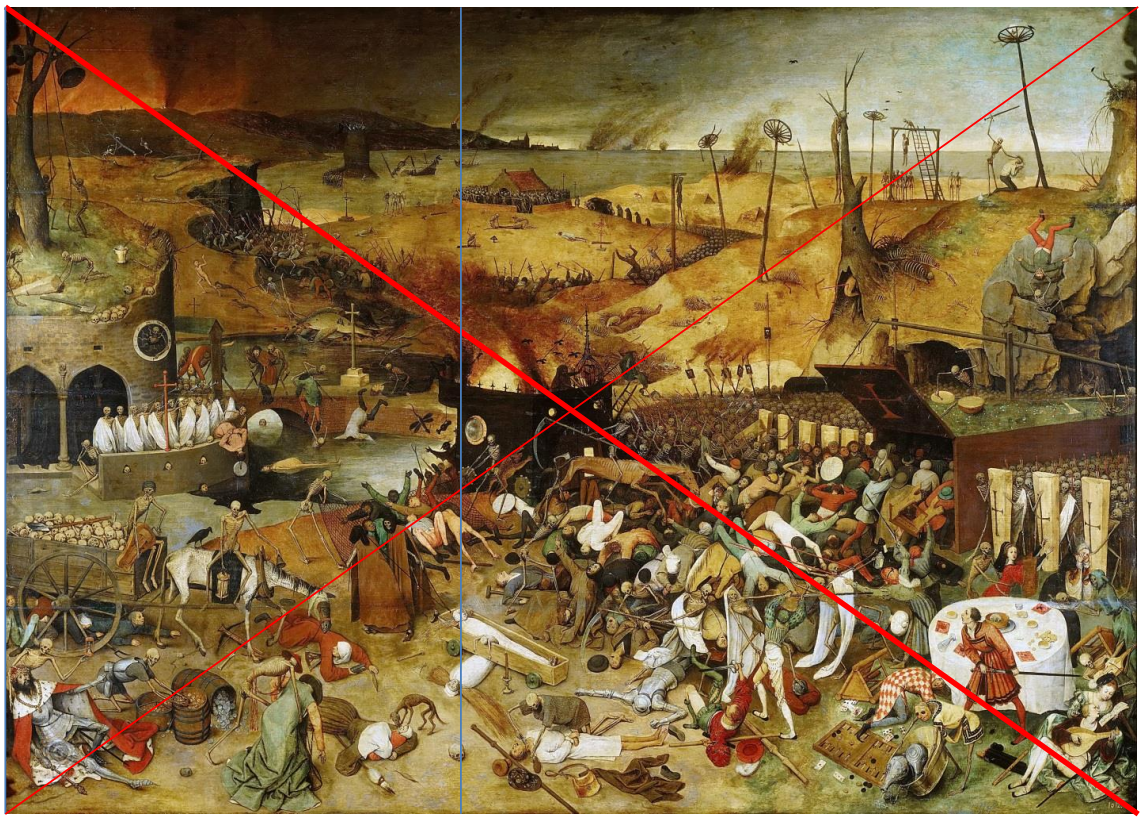
Emile Mâle estudou a influência do teatro religioso, dos *tableaux vivants* e dos *mystères* sobre a arte e o desenvolvimento da iconografia medieval, bem como sobre as realizações pictóricas dos séculos XV e XVI, atribuindo muitos dos novos recursos artísticos desta época a influências teatrais. (MALE, 1931). Não seria anódino, pois, o fato de que "Juízo Final" representado no quadro de Bruegel assemelha-se mais a um desfile de carros alegóricos carnavalescos do que um real combate.

Ernest Gombrich discute as mudanças na maneira de ver a arte no Ocidente cristão e analisa como as ironias adicionados às pinturas religiosas medievais atribuem um realismo à cena representada (Cf. capítulo "A importância da tradição", GOMBRICH;

ERIBON, 1991, p. 89). Bruegel, pelo intermédio alegórico, concebe sua visão da vida religiosa e folclórica Flamenga. Suas cenas pictóricas são cômicas e reúnem expressões da arte popular a figuras anônimas. Tais atributos fazem da iconografia religiosa um retrato de sua sociedade: é como se o pintor pudesse reconstituir, enquanto cronista, as culturas do passado.

A obra de Bruegel deve ser vista como uma grande procissão, como aquelas que atravessavam as cidades dos Países Baixos em festivais de teatro encenados pelos *Ommegangen*. Incluía-se uma « Dança Macabra », na qual participavam todas as classes sociais. Tais « Danças » tratavam-se, na realidade, de paródias políticas, temática predestinada a associar-se ao "Triunfo da Morte". Morte esta, por vezes, representada por um esqueleto armado de uma foice ou de uma espada, acompanhada pelas divindades mitológicas “Parcas", pelo cavaleiro apocalíptico ou pelos carros triunfais.

Bruegel amalgama todas essas representações enigmáticas em sua pintura onde a multidão, situada na entrada para a armadilha, forma uma extensão de uma "dança macabra". Há três carros, mesmo que eles não sejam reconhecíveis à primeira vista. Há inicialmente o carro do "Triunfo da Morte", representado pela carroça à esquerda repleta de esqueletos. A seguir, há o carro do Inferno situado no centro geométrico do quadro, seguindo o cavalo do Apocalipse. Ainda no mesmo carro, observamos o efeito da iluminação própria das cenas das pinturas flamengas.



Observamos que o trabalho funde alusões e episódios de variados gêneros. O caixão sobre rodas, situado no centro geométrico do quadro, é uma alegoria encontrada em diversas representações de ritos funerários pagãos de morte entre os cristãos egípcios. No ritual egípcio, o caixão sobre rodas serve para transportar o morto ao cemitério em um carro de quatro rodas, acompanhado por um sacerdote carregando uma queima-incenso e um vaso de libação. A morte é, então, representada pelo cadáver mumificado ou em estado de decomposição[4].

4. Bruegel e os códigos de sua representação pictórica

Através das impressões de Charles Pierre Baudelaire (Paris, 1821 – 1867, Paris) revisitamos a pintura de Bruegel. O escritor da Vida Moderna deixa suas impressões acerca da pintura septentrional em geral, assim como a de Bruegel em particular:

> « Les Flamands et les Hollandais ont, dès le principe, fait de très belles choses, d'un caractère vraiment spécial et indigène. Tout le monde connaît les anciennes et singulières productions de Bruegel le Drôle […]. Qu'il y a là-dedans une certaine systématisation, un parti pris d'excentricité, une méthode dans le bizarre, cela n'est pas douteux. Mais il est bien certain aussi que cet étrange talent a une origine plus haute qu'une espèce de gageure artistique. Dans les tableaux fantastiques de Bruegel le Drôle se montre toute la puissance de l'hallucination. Quel artiste pourrait composer des œuvres aussi monstrueusement paradoxales […] (BAUDELAIRE, 1976, p. 572-574).
>
> Os flamengos e os holandeses têm, desde o princípio, feito coisas muito belas, de um caráter muito especial e autóctone. Todo mundo conhece as velhas e singulares produções Bruegel o engraçado [...]. De que há nele uma certa sistematização, um viés de excentricidade, um método no bizarro, não há dúvida. Mas também é certo que tal estranho talento tem uma origem mais elevada do que uma espécie de desafio artístico. Nas pinturas fantásticas de Bruegel o Engraçado revela-se o **poder de alucinação**. Qual artista poderia compor obras tão monstruosamente paradoxais. (Nós negritamos.)

Se nós evocamos o pensamento de Baudelaire é para ilustrar de que maneira a obra de Bruegel tem sido revisitada por por um poeta especialmente importante para Artaud, recuperando também os aspectos sensíveis apelidados por Baudelaire como "poder de alucinação. De maneira análoga, Artaud se apropria dos demônios de Bruegel como uma metáfora para explicar o seu tormento pessoal:

> « J'ai jour et nuit autour de moi une horde obscène de chacals récriminateurs, envouteurs, succubes et incubes masturbateurs de l'âme, qui sont, ces succubes et incubes, non les démons de

[4] Informa a historiadora Françoise Dunand, que discute os vários emblemas caros à arte funerária egípcia que se repetem com precisão durante a Idade Média ocidental.

> Martin Schongauer ou de Bruegel le vieux […] » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p.1266).
>
> "Eu tenho dia e noite ao meu redor uma horda obscena de dragões protestadores, súcubos e íncubos, masturbadores da alma, que são, estes súcubos e íncubos, não os demônios de Martin Schongauer ou Bruegel o velho [...] "

Baudelaire continua suas observações sobre o Bruegel, colocando em relevo os aspectos sombrios e fantásticos de sua obra:

> « Je ne puis le comprendre ni en déterminer positivement la raison ; mais souvent nous trouvons dans l'histoire, et même dans plus d'une partie moderne dans l'histoire, la preuve de l'immense puissance des contagions, de l'empoisonnement par l'atmosphère morale, et je ne puis m'empêcher de remarquer […] comme de prouver que Bruegel a pu voir le diable en personne que cette prodigieuse floraison de monstruosités coïncide de la manière la plus singulière avec la fameuse et historique épidémie des sorciers. » (BAUDELAIRE, 1976, p. 1024)
>
> "Eu não consigo entender nem determinar positivamente a razão; mas muitas vezes nós encontramos na história, e até mesmo em mais de uma parte moderna dentro da história, a prova do imenso poder de contágios, de envenenamento pela atmosfera moral, e eu não posso me impedir de notar [...] ou de provar que Bruegel pôde ver o diabo em pessoa que esta prodigiosa floração de monstruosidades coincide da maneira mais singular com a famosa e histórica epidemia das bruxas." (Tradução nossa.)

Ele adiciona uma divisão da obra do pintor em duas subcategorias:

> « Les œuvres de Brueghel le Drôle peuvent se diviser en deux classes : l'une contient des allégories politiques presque indéchiffrables aujourd'hui ; c'est dans cette série qu'on trouve des maisons dont les fenêtres sont des yeux, des moulins dont les ailes sont des bras, et mille compositions effrayantes où la nature est incessamment transformée en logogriphe. A la seconde classe […] qualifierait simplement de fantaisies et des *caprices* » (BAUDELAIRE, Ibid. Nous soulignons).

"Caprichos" é como Baudelaire nomeia as figuras monstruosas de Goya. Com esta expressão, Baudelaire, talvez, trace uma comparação entre o caráter da pintura de Bruegel e a do pintor espanhol. Consideramos neste julgamento estético uma testemunha dos ecos imagéticos entre Bruegel e Goya. Nome inventado por Baudelaire, os *Caprichos* designam figuras monstruosas, *sabbats* e bruxas. De maneira similar, Michel Foucault, em "A História da Loucura" (*L'Histoire de la folie)*, aproxima Bruegel, Bosch e Goya, cujo conteúdo das obras transportam figuras do Apocalipse, da bestialidade e do caos a fim colocar em relevo a "irracionalidade clássica". Mas, a estas imagens, Foucault acrescenta as de Nietzsche e as de Artaud: "de um lado Bosh,

Bruegel, Thierry Bouts, Dürer, e todo o silêncio das imagens. É no espaço da pura visão que a loucura desenvolve seus poderes "« D'un côté Bosh, Bruegel, Thierry Bouts, Dürer, et tout le silence des images. C'est dans l'espace de la pure vision que la folie déploie ses pouvoirs » (FOUCAULT, 1961, 1997).

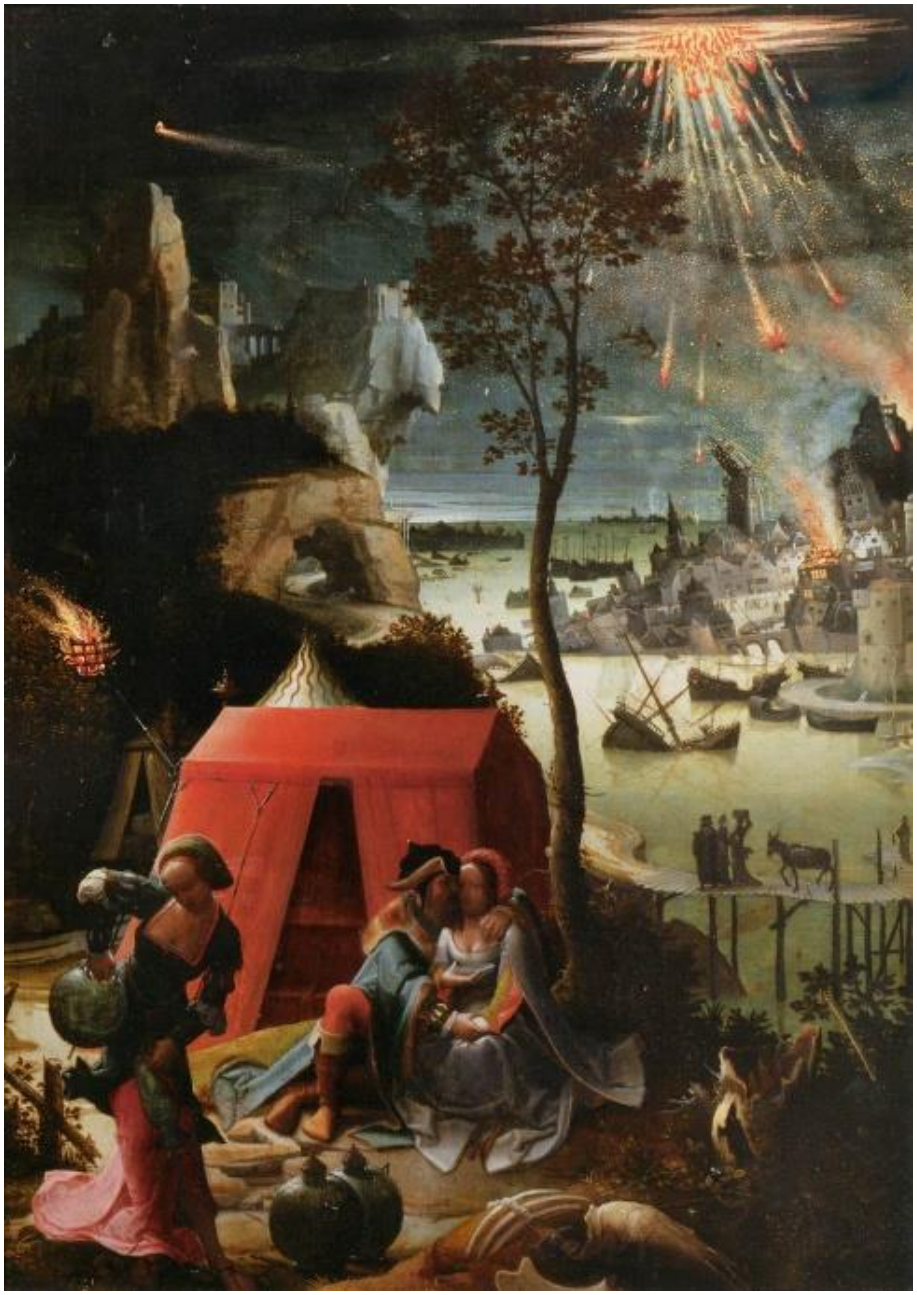
Esta é também uma das ideias centrais do teatro de Artaud « et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant ; et à côté de cela comme dans les toiles de certains vieux peintres les objets se mettent eux-mêmes à parler » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 578). "eis que a língua literária é recomposta, torna-se viva; e ao lado dela, como nas telas de alguns pintores antigos os próprios objetos se colocam a falar"

Segundo Artaud, o sentimento proveniente da pintura maneirista encontra um certo desvio equivalente ao de Goya através de plasticidade teatral:

> « [...] n'importe quelle mise en scène muette devrait avec son mouvement, ses personnages multiples, ses éclairages, ses décors, rivaliser avec ce qu'il y a de plus profond dans les peintures comme Les Filles de Loth de Lucas de Leyde, comme certains Sabbats de Goya, certaines Résurrections et Transfigurations du Greco, comme la Tentation de saint Antoine de Jérôme Bosch et l'inquiétante et mystérieuse Dulle Griet de Brueghel le Vieux où une lueur torrentielle et rouge, bien que localisée dans certaines parties de la toile, semble sourdre de tous les côtés, et je sais quel procédé technique bloquer à un metre de la toile l'œil médusé du spectateur. [...] C'est du théâtre muet mais qui parle beaucoup plus que s'il avait un langage pour s'exprimer. Toutes ces peintures sont à double sens » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 579).
>
> "[...] qualquer encenação muda deverá com seu movimento, suas múltiplas personagens, suas luzes, suas decorações, competir com o que há de mais profundo nas pinturas tais como *As filhas de Loth*, de Lucas van Leyden, como alguns *Sabbats* de Goya, algumas *Ressurreições* e *Transfigurações* de El Greco, como *A Tentação de Santo Antônio* de Hieronymus Bosch e a perturbadora e misteriosa *Dulle Griet* de Brueghel, o Velho, onde a luz torrencial e vermelha, ainda que localizada em certas partes da tela, parece ressurgir de todos os lados, e eu sei através de qual procedimento técnico bloquear, a um metro da tela, o olho petrificado ("*médusé*") do observador. [...] É o teatro silencioso, mas que fala mais do que se tivesse uma linguagem para se expressar. Todas estas pinturas possuem duplo sentido" (ARTAUD; GROSSMAN, 2004, p. 579).

Por essas pinturas descritas por Artaud possuem "duplo sentido"? Qual é o lugar físico do "teatro silencioso" em uma pintura? Artaud se apresenta sensível à capacidade altamente descritiva desta arte. O poeta enfatiza a capacidade do pintor de expressar-se "fisicamente no palco" (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 525).

Quais são os códigos de representação que atraíram a atenção de Artaud até serem integrados ao teatro? Artaud, através de sua escrita, Bruegel, através de suas pinturas, são criadores de uma visão ocidental muito similar acerca da loucura, na qual inscrevem suas obras. Mas se a pintura se comunica através de imagens, é como se o pintor, através do "silêncio das imagens" (nas palavras de Foucault) pudesse reconstituir as culturas do passado. Nas obras de Artaud e de Bruegel, a história da loucura e a história da arte compartilham meios originais de reviver e de transpor em quadros da vida cotidiana temas já fortemente revisitados.



As Filhas de Loth (ca. 1520), Lucas van Leyden (Leiden, 1494 — Leiden, 1533) ou anônimo de Anvers
Óleo sobre madeira 48 × 34 cm | Museu do Louvre, Paris

Referências Bibliográficas

ANTONIN, Artaud. *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris : Gallimard, 1974

_____. THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques. *Artaud, dessins et portraits*, Paris: Gallimard, 1986

_____."Le visage humain" dans *L'Ephémère* n° 13, printemps 1970

ANTONIN, Artaud ; GROSSMAN, Evelyne. *Œuvres*, Paris: Gallimard, 2004

ARIES, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes,* vol. II, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1976

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961, rééd. Gallimard, coll. «Tel», 1997

GOMBRICH, Ernst Hans ; ERIBON, Didier. *Ce que l'image nous dit : entretiens sur l'art et la science*, Paris: A. Biro, 1991

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TING, Caroline P. *Correspondência biográfica e estudo comparativo entre as obras de Antonin Artaud e Edvard Munch*. Revista Maracanan, www.e-publicacoes.uerj.br/, p. 322 - 337, 31 jan. 2016. Disponpivel em http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20878

TING, Caroline P. *A arte da cópia ou O artista-copista*. In: XEXEO, M. F. B.; BARACAL, A. B. ; TING, Caroline P. "Três culturas e uma pintura: a morte de Germânico", Museu Nacional de Belas Artes, p. 21 - 25, 18 maio 2016.

Figuras do corpo e ritual: como vestir a imagem etnográfica[1]?

Elisa de Souza Martinez
Universidade de Brasília

O presente trabalho reúne segmentos do percurso da pesquisa que se desenvolve desde 1997 sobre a função performativa da obra de arte em situações de exposição. A inclusão de um objeto no discurso curatorial, artístico ou não, vincula esse mesmo discurso a campos disciplinares que podem parecer desconexos. Por outro lado, a recorrência de tipologias expográficas paradigmáticas parece indicar que existem, além das especificidades de configuração de cada exposição, elementos que caracterizam a performatividade (Austin) dos textos curatoriais.

Palavras-chave: Curadoria; Performatividade; Bienal de São Paulo; História das exposições de arte.

This work brings together segments of the research that has been developed since 1997 on the performative function of the work of art in exhibition situations. The inclusion of an object in curatorial discourse, artistic or otherwise, links this same discourse to disciplinary fields that may seem disconnected. On the other hand, the recurrence of paradigmatic typologies seems to indicate that, in addition to defining specificities of each exhibition form, there are elements that characterize the performativity (Austin) of curatorial texts.

Keywords: Curatorship; Performativity; São Paulo Biennial; History of Art Exhibitions.

[1] A referência a imagens cujo valor didático e persuasive as torna indispensáveis no processo de catequese cristã não é casual. Para diferenciar tipos de esculturas processionais, Nancy R. M. Rabelo apresenta as características gerais de "santos de roca" e "santos de vestir"**:** Adotaremos aqui a terminologia 'santo de roca' para as imagens estruturalmente compostas sobre ripas de madeira, e 'santo de vestir' para as imagens articuladas, mas estruturalmente compostas em vulto, sejam feitas em madeira, tecido ou papel. Cabe considerar que todas, roca e de vestir, são articuladas e preparadas para uso de indumentária, o que nos leva a generalizá-las às vezes como imagens de vestir." Para o presente trabalho, essa distinção, e equiparação, é importante na medida em que nos ajuda a pensar na relação entre um simulacro do corpo humano e sua relação com a vestimenta que o recobre.

No primeiro volume do *Dicionário de Semiótica*, Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (1983) apresentam o adjetivo "performativo" desdobrado em três "segmentos metalinguísticos" vinculados ao campo conceitual definido pelo trabalho de J. L. Austin. No primeiro segmento, os autores destacam a oposição entre o uso de verbos performativos para implicar uma ação e a descrição de uma ação por meio de enunciados declarativos. Em seguida, citam o modo pelo qual funções performativas são atribuídas a expressões não-performativas e introduzem termos que correspondem a diferentes efeitos que se produzem na relação de locução, entre interlocutor e interlocutário, seja pelo modo como forma e conteúdo do enunciado estão relacionados (ilocução) ou pelo simples dizer (perlocução). Concluem o verbete com uma noção mais ampla, o "aspecto performativo" que, no trabalho de Austin, "não está ligado, de fato, a uma forma linguística particular: depende, essencialmente, de certas condições relativas à natureza do contrato enunciativo e à competência modal dos sujeitos implicados na comunicação" (Greimas e Courtés, 1983, p. 330).

Por sua vez, Emile Benveniste (2005) ao retomar a distinção estabelecida por Austin, apresenta [2] uma dúvida: "Como se poderá reconhecer com certeza semelhante enunciado [performativo]?". A dúvida lançada por Benveniste está fundamentada em um aspecto produtivo para o texto que apresentamos à sessão temática Arte e Ritual, coordenada por Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira no XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. No lugar de definir uma forma por meio da qual um enunciado será performativo, Benveniste (2005, p. 297) afirma: "Para tornar performativo o nosso enunciado, e isso sem equívoco, podemos usar, em vez da fórmula explícita, uma quantidade de expedientes mais primitivos como a entonação, por exemplo, e o gesto."

Em nossa pesquisa[3], abordamos um conjunto de situações do objeto usualmente denominado etnográfico[4]. Do adorno de plumas à pintura corporal, sem deixar de lado as práticas que caracterizam o seu uso, o objeto etnográfico de origem indígena existe na medida em que se vincula a um universo de práticas culturais. Lembrando que, ainda segundo Austin, não são as determinações de um sistema linguístico, ou as coerções de um código (que pode também ser pictórico ou gestual) que determinam o aspecto performativo de um objeto, mas sim as "condições relativas à natureza do contrato enunciativo e à competência modal dos sujeitos implicados na comunicação", enfatizadas por Greimas e Courtés (1983).

[2] Trata-se do Capítulo 22, "a filosofia analítica e a linguagem", do livro *Problemas de Linguística Geral* (BENVENISTE, 2005).
[3] Referimo-nos aqui ao projeto de pesquisa apoiado pelo Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).
[4] Ainda que possa parecer desnecessário, destaca-se aqui que o termo "etnográfico" não é utilizado neste trabalho como adjetivo para qualificar um tipo de objeto. Consideramos que, em princípio, todo objeto é etnográfico, sendo este um pressuposto da pesquisa que desenvolvemos e na qual se origina o presente texto. Outros ensaios da autora, vinculados à mesma pesquisa, abordam problemas da terminologia que aqui é utilizada para referir-se a objetos produzidos por sociedades indígenas do Brasil.

Vestir o santo

Recentemente, li um depoimento de um amigo de Lina Bo Bardi, quem afirmava que a arquiteta tinha o costume de "vestir" objetos que decoravam sua residência com outros objetos[5]. Esse gesto prosaico, de produzir uma *assemblage* e expressar algum tipo de associação espontânea entre objetos díspares, caso fosse realizada em um museu, poderia ser considerada autoritária ou, por outro lado, estar livre do julgamento da crítica. Na intimidade do lar, ainda que seus critérios pudessem ter sido imitados por um visitante indiscreto, justaposições de formas e conteúdos simbólicos não precisam ser explicados. Decisões tomadas em ambiente doméstico são inquestionáveis.

Ao ler esse depoimento, associei o gesto de Bo Bardi a um tipo de procedimento adotado pela curadoria da 24ª. Bienal de São Paulo, de 1998. Na análise desse evento, identifico no projeto de Lina Bo Bardi para o Masp um antecedente conceitual para a "transparência" proposta por Paulo Herkenhoff (1998). Ainda que o curador não tenha ficado satisfeito com a associação[6], e manifestado em entrevista um certo desconforto com nosso resgate da montagem histórica do Masp, registrado na tese, essa foi mantida por dois motivos. Em primeiro lugar, pareceu-nos que tanto a visão de Bo Bardi quanto a de Herkenhoff contrariavam o didatismo predominante nas montagens de exposições em museu às quais o público brasileiro parecia estar mais habituado[7]. A expografia de Bo Bardi, com os cavaletes de vidro[8], havia sido pensada para dar corpo a um conjunto de relações fragmentadas – a coleção do Masp – que, ao ser confrontado com qualquer compêndio de história da arte, não era capaz de proporcionar ao visitante do museu paulista a visão mais abrangente da história da arte. De modo parecido ao que ocorre no Museo Nacional de Bellas Artes da Argentina, a coleção do Masp é impactante, considerando sobretudo a distância que separa sua localização, em São Paulo, da de museus europeus, como o Louvre. Entretanto, é uma coleção repleta de lacunas, como também pode ser a bagagem de experiências estéticas de seu público, a serem preenchidas por meio de estímulos encontrados no contato direto com pinturas de Cézanne e Renoir, que deixam o visitante com vontade de saber mais. De fato, sempre há mais por saber. Seja porque a cada visita à coleção de um museu somos capazes de identificar um traço que não havia sido percebido, seja porque a história da arte, em si mesma, está repleta de lacunas.

---

[5] Sobre este assunto, o texto publicado por Francesco Perrotta-Bosch, A arquitetura dos intervalos, oferece uma visão poética e analítica dos agrupamentos de objetos encontrados na Casa de Vidro. Disponível em http://www.revistaserrote.com.br/2013/12/a-arquitetura-dos-intervalos-por-francesco-perrotta-bosch/

[6] Conforme depoimento concedido à autora em dezembro de 1998.

[7] Parece-nos curioso que, recentemente, contrariando o sério compromisso que a história da arte tem mantido com um segmento de pesquisa específico, denominado história das exposições, alguns autores tenham publicado questionamentos que, em tom panfletário, alegam que a relação entre história da arte e discursos museológicos seja óbvia. Somente se abrirmos mão de uma pesquisa séria sobre a curadoria em museus, e suas formas de discursivização, poderíamos considerar que as relações entre história da arte e museografia constituem algum tipo de lugar comum.

[8] Sobre a inovação e atualização deste equipamento museográfico ajustado às recentes demandas do museu, recomenda-se a leitura do livro: PEDROSA, Adriano e PROENÇA, Luisa (Org.). *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.

Na 24ª. Bienal, a seleção de obras, que não tem uma lista consolidada[9], parecia negar sua condição discursiva, uma estrutura de relações entre os objetos e suas dimensões temporais, espaciais e autorais, para abrir brechas e se esquivar de um juízo de valor, como se isto fosse possível. Além da condição efêmera, conforme a duração previamente estabelecida para o evento, a Bienal foi montada com um projeto expográfico que, segundo o curador-geral, deveria proporcionar uma ampla liberdade de percurso ao visitante. As divisórias, opacas e sólidas, eram distribuídas no espaço para compor delimitações de percursos que poderiam ter sido múltiplos, com passagens multidirecionais para as "salas" ou ambientes. Em alguns casos, salas foram bloqueadas para proteger a segurança das obras. De qualquer modo, a arquitetura do espaço expositivo evitou o sequenciamento regular de salas, lado a lado, e proporcionou ao visitante um percurso que poderia ser motivado pela visão simultânea de áreas desconexas. Propunha-se ao visitante uma relativa autonomia. Entretanto, cabe lembrar que o percurso de visitação não era livre, e deveria seguir o sentido estabelecido desde a entrada: iniciava-se a visitação pelo lado direito e, após percorrer unidirecionalmente a sequência de salas, concluía-se a visita pelo lado esquerdo.

Havia, entretanto, alguns elementos que ocupavam espaços não demarcados. Com esse comportamento, encontravam-se duas obras, cuja localização no Espaço Museológico era indeterminada: os "Trepantes", de Lygia Clark, e o "Cara de Cavalo", de Hélio Oiticica. Esses objetos itineravam no espaço, saltavam sobre divisórias, invadiam salas "individuais" (Bruce Naumann, Siqueiros,...), e conferiam à expografia algo de imprevisível, quase espontâneo. Provocavam rupturas na coerência temática da sala em que eram, aleatoriamente, expostos. Eram elementos de incoerência, arbitrários.

Por outro lado, a montagem, em seu aspecto geral, se mantinha coesa. Havia também situações em que algumas obras eram embutidas nas divisórias, como as de Artur Barrio (Figura 1) e Cildo Meireles (Figura 2), como se um plano de localização simbólica diferenciado correspondesse a um recuo na superfície da parede. Com esse procedimento de montagem, era como se a história da arte brasileira fosse uma sobrevivência de Bienais, marcada pela passagem, eventual, de fragmentos de uma outra história da arte. Ou, como afirmou Agnaldo Farias (2001), um "museu calidoscópico", que se manifesta num jogo de aparecimentos e reaparecimentos, "à reboque das teses curatoriais", que "pode catalisar o descarte indistinto, mecânico de coisas sem hierarquia".

[9] O mais amplo levantamento de obras expostas no Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo encontra-se na tese de doutorado da autora. O arquivo da Bienal não possui uma lista consolidada das obras expostas na XXIV Bienal de São Paulo.

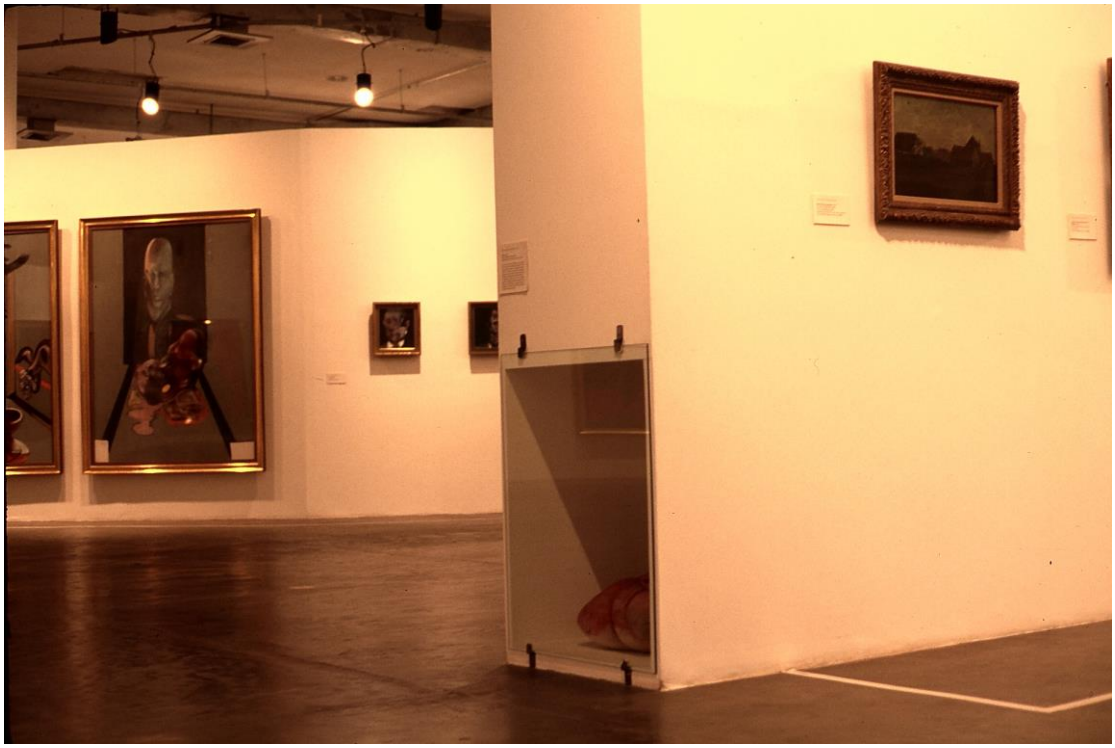


Figura 1. Vista do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo, 1998. À esquerda: Sala Francis Bacon. No centro: Artur Barrio. Trouxa. 1969, tecido, barbante e tinta industrial, 25x33x24cm. À direita: Sala Van Gogh. Foto: Vicente Martínez.



Figura 2. Vista do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo, 1998. Sala Van Gogh. Na parede, ve-se na parte inferior o nicho em que *Fontes* [s/d], de Cildo Meireles, foi exposta. Foto: Vicente Martínez.

O *trepante* de Lygia Clark vestia temporariamente as paredes, decorava-as. A arbitrariedade de sua inserção em uma sala desencadeava uma discussão sobre a arbitrariedade na localização de todas as obras, em todos os espaços. A condição de

"sujeito trepante" da obra era convertida em outra, de "objeto acomodado". A provocação do título, que convida a ver um tipo de organismo que deseja, que se engaja em um processo intersubjetivo, ou interativo, com outros corpos em espaço aberto, reduz-se a um tipo de qualidade fixa, ou atributo físico não compartilhado. Colocado sobre os painéis do Espaço Museológico, os *Trepantes* ganhavam pedestais, deixando de ser "planta trepadeira" (FABBRINI, 1994, P. 84). Não precisavam do corpo do visitante e não rompiam com a galeria e sua arquitetura para ganhar o espaço aberto, como Clark havia previsto. Pareciam fragmentos que, como a *Musa Trágica* de Rodin, permaneciam absortos em seu isolamento, em gestos congelados, descontextualizados, incompletos.

O papel decorativo da obra de Clark que aqui destacamos como situação em que prevalece a separação entre arquitetura dos espaços de exposição e situação de visibilidade desencadeada pelas obras neste mesmo espaço, nos remete às fronteiras que separam "obra" de "contexto", ou "textual" de "extra-textual". As rupturas produzidas no discurso curatorial da 24ª. Bienal marcavam um modo de apresentação cuja reiteração produzia coesão temática. A questão central, a antropofagia, era justificativa poética e funcional para a livre-associação. Com esse tom geral, a exposição demonstrava um modo de relacionar as obras no qual, não por acaso, havia forte presença das vozes do surrealismo francês, da revista *Cannibale*, de Michel de Montaigne, do expressionismo e do modernismo nas Américas com destaque a artistas como Louise Bourgeois e Armando Reverón.

O estranhamento colocado pelo tema, que invoca as contribuições da literatura, da filosofia e da antropologia, introduz outro tipo de objeto. Trata-se de obras de arte em que o tema é a brasilidade que se expressa por meio de mitos e formas artísticas criadas pelos povos aborígenes. Fora do Espaço Museológico, além da sala dedicada à Tarsila do Amaral, com curadoria de Paulo Herkenhoff, havia um conjunto de desenhos de Vicente do Rego Monteiro (Figura 3). Alguns sob a influência do orientalismo e do *art deco*, consistiam em sínteses gráficas de motivos que, como os desenhos de Teodoro Braga e Manoel Pastana, primavam pela regularidade do traço e pelo uso simples da cor.

Mesmo quando se tratava de um tipo de desenho descritivo, por meio dos quais o artista registrou as urnas funerárias que encontrou tanto no Museu Nacional do Rio de Janeiro quanto em Paris, Rego Monteiro faz uma síntese da síntese, uma tradução de forma etnográfica em desenho. Esse desenho estilizado é um modelo acrônico de representação do "indígena", como um emblema de sua atemporalidade, ou de sua idealização formal. A tradução ocorre em termos formais[10], na na conversão de mito em narrativa visual (representada, sobretudo, no desenho *Mani Oca – O nascimento de Mani*), e na subversão de aspectos funcionais dos objetos (o *Tacape*, escultura, de Tunga, exposto ao lado da *Dança Tarairiu* de Albert Eckhout). A justaposição da urna funerária antropomorfa a um desenho de Rego Monteiro, descritivo do mesmo tipo de

[10] Aqui comparamos o trabalho de Rego Monteiro, sobretudo no livro *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, ao de Tarsila do Amaral

objeto, destaca o patrimônio indígena tão distante de Rego Monteiro e de Tarsila do Amaral quanto o era de Andre Breton.



Figura 3. Vitrine em que foi exposto o desenho *Mani Oca – O nascimento de Mani*, de Vicente do Rego Monteiro, acompanhados de peças de cerâmica marajoara, de inspiração marajoara e edição de *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, XXIV Bienal de São Paulo, 1998. Foto: Vicente Martínez.

Essas inserções do etnográfico no Espaço Museológico da XXIV Bienal, como tema e motivo plástico de relevância histórica para o estudo do Modernismo Brasileiro, são meramente demonstrativas, pois não nos levam a refletir sobre sua presença viva na cultura brasileira contemporânea. Os desenhos de Rego Monteiro partiam da observação de um grafismo indígena primoroso, valorizando-os, e, ao mesmo tempo, eram influenciados por um orientalismo assimilado em sua experiência francesa, cuja influencia, de certo modo, os "apagava".

O 34º. Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o título "Da pedra / Da terra / Daqui", com curadoria de Aracy Amaral e Paulo Miyada e consultoria de Andre Prous, enfatiza o local e o tempo de produção do objeto (nativo) como determinante de sua origem. Desse modo, o trabalho de Erica Verzutti (Figura 4) é colocado frente a frente aos objetos líticos que pertencem a diversas coleções arqueológicas brasileiras. Por outro lado, a contextualização didática de cada um dos segmentos – artístico e arqueológico – era apresentada de modo independente.



Figura 4. Vista do 34º. Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo. À esquerda, veem-se as obras de Érika Verzutti: *Cemitério com neve*, 2015; *Cemitério*, 2013; *Tokyo Turtle*, 2015; e *Pré-história*, 2015. À direita, visitante observa a longa vitrine com objetos líticos pertencentes a coleções arqueológicas brasileiras. Foto da autora.

Diferentemente da abordagem de Arnold Hauser, que considerava a "modernidade" do paleolítico, cada segmento no Panorama permanecia isolado com uma nítida fronteira temporal e teórica: ou se trata de arte ou se trata de arqueologia. Ainda que o trabalho de Verzutti ilustre um tipo de preocupação recente, da década de 1960 do século passado, com a terra e os movimentos da *Land Art* (em referências explícitas aos trabalhos de Robert Smithson e Richard Long), seu trabalho não tematiza a terra como fizeram os artistas conceituais. Utiliza-se de um procedimento resgatado após décadas de rigor conceitual, a "representação", para produzir um simulacro de paisagem na escala doméstica da galeria. Não deixa de ser irônico que o Panorama, realizado por um museu localizado no maior parque urbano de São Paulo, exiba trabalhos que exemplificam o "efeito estufa" (MARTINEZ) das exposições, de costas para o imenso espaço natural e humano que o rodeia.

O outro silencioso, autor desconhecido dos objetos das coleções arqueológicas dos museus, não incomoda. Sua voz é reduzida a sons, desconexos, cuja associação fonética nos escapa. Não sabemos o que significam e, portanto, sequer podemos traduzi-los em prosa curatorial. Podem ser o testemunho de um tempo perdido, de vivências elaboradas em uma linguagem da qual não temos qualquer tipo de registro. O que nos encanta é a mesma elaboração que encantou Hauser, ao afirmar que apenas a modernidade foi capaz de produzir formas tão elaboradas quanto as do paleolítico!

Do nativo traduzido ao nativo silencioso passamos, para concluir, ao nativo falante. Nesse caso, tomaremos o exemplo de James Luna, com sua obra *The Artifact Piece* (1986). Diferentemente dos objetos decorados por Bo Bardi, o objeto decora a si mesmo, ou seja, define o que será exposto e o que será recoberto. Incluída no *Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (organizada por três museus de Nova York em 1990: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art e The Studio Museum of Harlem) era uma performance e um objeto (ou uma performance e uma fotografia). O artista, durante uma hora, permanecia deitado sobre uma "cama" suspensa, com um fundo de areia, como se fosse um artefato arqueológico exposto à curiosidade do público[11]. Sem vitrine ou redoma, poderia ser "tocado". Rodeado de etiquetas que destacavam suas "características", Luna permanecia imóvel enquanto os visitantes o observavam, com um pano cobrindo-lhe o sexo. Não era o índio de Eckhout, expressando-se diante da contemplação ordenada do europeu. Tampouco era uma imagem. Na experiência, tinha-se contato com o ser vivo, o índio, repousando sobre um equipamento museológico que, em sua aparência, o aproximava tanto do Cristo Morto de Mantegna quanto do cadáver da Lição de Anatomia de Rembrandt. Afinal, o contexto era o museu de arte.

Apesar de tudo, o que fica é a imagem, a fotografia do índio deitado e imóvel, para ser contemplado, que não troca olhares com o público. Sua presença, simulacro de objeto etnográfico, é irônica. O corpo é o artefato exposto, e não o suporte ou elemento de montagem para facilitar a contextualização do objeto contemplado. No museu etnográfico, ou no museu de história natural, utiliza-se manequins para servir de suporte com finalidade didática, para que o público compreenda que o objeto cujas origens desconhece, ou se situa em tempo e lugar distantes dos de sua experiência pessoal, foi, de fato, produzido por outra pessoa, outra cultura. Ainda que a história contada por um museu desse tipo produza uma tradução monofônica, em que todas as diferenças se apagam em benefício de uma compreensão genérica e superficial, o propósito geral é levar o visitante ao "fim do mundo"[12] ou ao fim dos tempos. As estratégias utilizadas para produzir simulações de situações verdadeiras, levadas para dentro do museu, proporcionam ao visitante uma identificação fácil, ou uma rejeição igualmente fácil, diante de modos de viver e produzir cultura que, antes, desconhecia. Assim, a exposição pode ser um rito de passagem para um mundo mágico, que o visitante compreende (porque tanto sua integridade física quanto a dos objetos deve ser mantida, e uma distância segura entre ambos é previamente determinada), mas não sente (porque não pode tocar).

Concluímos com outra situação, desta vez em um museu de coleções etnográficas. Trata-se do trabalho de Yinka Shonibare, da coleção do Tropenmuseum, de Amsterdam. Como os demais trabalhos de Shonibare, o tecido é o personagem de uma narrativa sobre o processo de colonização da África. Inserido na ala do Tropenmuseum que aborda as colônias holandesas no Oriente, *Planets in My Head, Literature*. (Figuras

[11] Também podemos citar o trabalho de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña na década de 1980, para o mesmo tipo de provocação do público quanto ao exotismo do objeto exposto.
[12] Expressão extraída de material didático impresso pelo Musée du quai Branly, de Paris, em 2011, em que se apresentam as coleções de artefatos em exposição.

5 e 6), apresenta uma história: como o corpo da personagem ganha forma e presença no espaço a partir do tecido. A técnica é oriental, o gosto é "africano" e a produção é holandesa.



Figura 5. Yinka Shonibare. *Planets in My Head, Literature*. s/d. Fonte: https://tropenmuseum.nl/nl/collectie/nieuwe-collectie-2011



Figura 6. Yinka Shonibare. *Planets in My Head, Literature*. s/d. Fonte: https://artrocks.nl/competitie/inzendingen/planets-in-your-head-tjilp

Esse objeto, o tecido corporificado, é o personagem que conta a história da formação de uma visão do mundo a partir do que lê, ou do que alguém escreveu para que fosse lido e repetido. A imposição de um modo de ver, de um dever ver, toda a geografia do mundo (e dos planetas, como nos diz o título) a partir de um único lugar, um banco de escola, parece contradizer o mesmo projeto colonial, que proporciona a ampliação de horizontes e rotas de intercâmbio por meio de viagens e deslocamentos em terras longínquas. O corte da roupa, o antropomorfismo da figura e a inserção desse objeto incômodo[13] no percurso de visitação faz da obra de Shonibare um anti-adorno. Além de caracterizar um tipo de intervenção, e de subversão, pontual na montagem geral da coleção do museu e de representar um gesto isolado de inclusão de arte contemporânea em um museu histórico, introduz uma visão crítica que marca outro eixo semântico: a atualidade do projeto colonial. Não é um manequim travestido de exótico, é o que é.

Referências Bibliográficas

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Editora Atlas, 1994.

FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: A Fundação, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução: Alceu D. Lima et alii. São Paulo: Cultrix, 1983.

MARTINEZ, Elisa de Souza. *Textualização antropofágica: a curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo*. Tese de doutorado defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

RABELO, Nancy Regina Mathias. Santos de vestir da Procissão das Cinzas do Rio de Janeiro - fisionomias da fé. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens_nancy.htm>

[13] Ainda que existam, em algumas passagens, abordagens críticas nos textos que acompanham as montagens das exposições do Tropenmuseum, este é, afinal, um museu de exaltação do processo de expansão econômica dos Paises Baixos em territórios colonizados.

Experimentando o “real” nos panoramas oitocentistas

Carla Hermann
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Dentro da ideia dos panoramas oitocentistas como substituto de viagens, a comunicação propõe pensar a ritualística que guiava seus visitantes e incensava a participação. A arquitetura emulava a sensação de descortinar o horizonte. Artifícios pictóricos tentavam imprimir vertigem e reproduzir um mundo de lugares longínquos e impressionantes. O marketing difundido pelos idealizadores das rotundas e pelos comentários de jornais reforçavam a noção de grandeza das pinturas. As pessoas esperavam se maravilhar, e já sabiam, de antemão, como se comportar nas rotundas: deveriam ficar surpresas. Para tanto, é preciso entender qual era a noção de “realismo" vitoriana e o caráter imaginativo do século XIX e seus mecanismos.

Palavras-chave: Panoramas, participação, realismo.

Starting from the idea of the panoramas in the 19th century as travel substitutes, we propose to think the ritualistic that guided its patrons and stimulated their participation. The architecture of the rotunda emulated the sensation of unveiling the horizon. Pictorial effects meant to cause vertigo and to reproduce a world of faraway and astonishing places. Both marketing and the published reviews reinforced the notion of grandeur for those paintings. People expected to wonder, and knew, beforehand, how they were supposed to behave inside the rotundas: they should be surprised. In order to understand that we must know what was he Victorian idea of realism and the imaginative mechanism of the 19th century.

Keywords: panoramas, participation, realism.

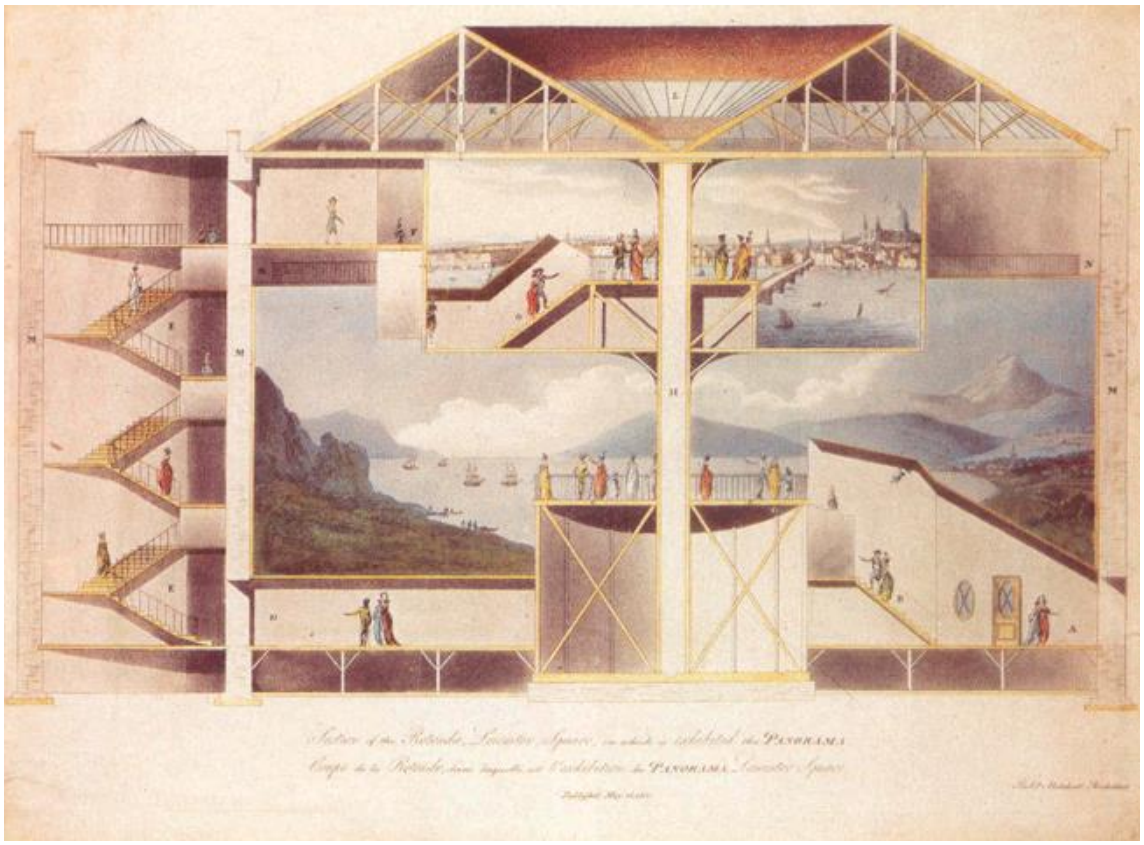
Os panoramas foram desenvolvidos e patenteados por Robert Barker, um pintor de retratos inglês com ascendência irlandesa, em 17 de junho de 1787. Seu objetivo era criar, a partir de um determinado ponto, uma vista de 360 graus em horizonte circular, e com tamanha fidelidade que fosse impossível distinguir a pintura daquilo que ela representava.

A patente de Barker especificava a presença de três elementos estruturais para que a pintura tivesse o efeito desejado de enganar o olho do espectador: uma plataforma elevada de observação para evitar que se chegasse muito próximo da tela, um elemento alto, como um teto, para impedir que sua borda superior fosse vista, e a colocação de claraboias imediatamente acima da pintura, para iluminar a mesma com luz natural, ao mesmo tempo em que deixasse a plataforma central no breu[1].

Essas exigências formais-espaciais determinariam a arquitetura que o prédio apropriado para exibir tais pinturas teria. Barker encomendou uma rotunda ao arquiteto escocês Robert Mitchell[2], e materializou seu projeto de mostrar uma pintura que não tivesse limites. A rotunda foi inaugurada em 25 de maio de 1793 em Londres, em Leicester Square, parte da cidade que reunia as principais atrações culturais e teatros da capital inglesa, e media 27m de diâmetro e 17m de altura. De acordo com a gravura do desenho original que vemos aqui, havia dois níveis, cada um com plataformas de observação, sustentadas por uma coluna central, e acessados por escadas. Podemos ver que as telas ficavam na parte circular do edifício, dispostas exatamente no meio do círculo. A iluminação da pintura devia ser o mais uniforme possível, utilizando luz natural, cuidadosamente direcionada por janelas e claraboias.

A gravura também nos mostra uma parte da primeira tela exibida no primeiro piso do edifício, *Grand Fleet at Spithead in 1791*, vista da mais importante frota naval britânica. Antes da abertura para o público geral, o rei George III e a Rainha Charlotte, juntamente com seus filhos e importantes aristocratas londrinos foram recebidos na rotunda por Henry Aston Barker, o filho de Robert Barker, e responsável pelos esboços e desenho original da pintura. O jovem Barker deu a eles uma visita privada e especial do panorama, e relatou que o Rei estava muito animado, perguntando e apontando para os objetos com sua bengala. Entretanto, depois de passar algum tempo na plataforma central do panorama, "semelhante a um navio" e fitar a vastidão de oceano pintado, a Rainha, que, segundo relatos à época, "nunca foi uma boa marinheira", ficou consideravelmente enjoada e teve que ser socorrida.

[1] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: visions of the British Imperialism. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 2
[2] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 103



Robert Mitchell. *Seção da Rotunda de Barker, Leicester Square, 1801. água-tinta colorida. 28,5 x 44,5cm.*

Essa não seria a única história de vertigem e reações exageradas de visitantes às telas nas rotundas. A história do enjoo real se tornou quase anedótica, e pode ser encontrada em praticamente todas as publicações que contam a trajetória dos primeiros panoramas.

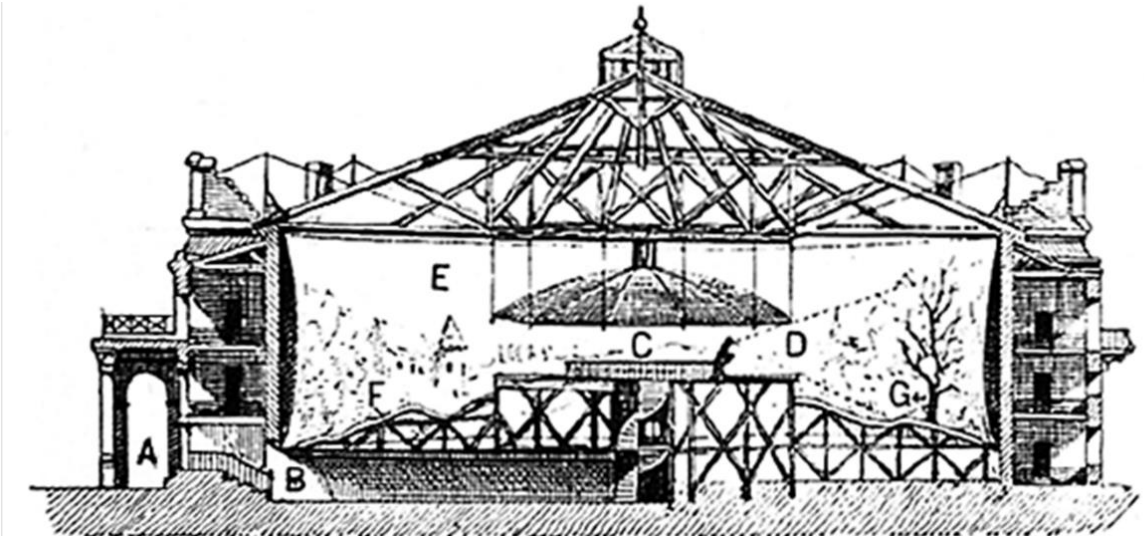
Discutindo a mesma vista *Grand Fleet of Spithead*, encontramos impresso, ainda no século XIX, o relato de que "[...] parte da pintura mostrava um bote de um dos navios virando, com os marinheiros lutando contra as ondas. Acontece que um senhor que visitava a exposição estava acompanhado de um cão [da raça] Terra-nova, e o animal, ao ver essa parte da pintura, pulou sobre a balaustrada, para resgatar os homens que estavam se afogando"[3].

O que tornava a experiência na rotunda tão real a ponto de confundir os visitantes? É preciso considerar dois aspectos como estruturadores dessa espécie de experiência-maravilhamento. O primeiro é a organização da arquitetura e da pintura para imprimir um alto senso de realismo, e ao mesmo tempo desorientar o visitante com a monumentalidade. O segundo é a propaganda dessa experiência, no qual a recepção dessas pinturas na sociedade e as propagandas divulgadas pelo próprio Barker ajudaram a construir, junto ao público, a orientação de como se deveria se comportar e reagir diante das pinturas circulares.

[3] *Chamber´s Journal of Popular Literature*, Edimburgo, n. 316, 21 jan. 1860.

Dentro do panorama a arquitetura emulava a sensação de descortinar o horizonte. Todo o circuito realizado pelo visitante tinha a função de colocá-lo na situação de imersão e dominância da visão. Ao adentrar por um corredor escuro, sentia-se dessensibilizado do mundo exterior. Ao mesmo tempo, a escuridão da passagem se tornava claridade conforme se subia as escadas para emergir no centro da rotunda. Pouco a pouco o breu se tornava luz, e o topo da escada permitia vislumbrar a pintura. O horizonte parecia ao alcance dos olhos, mas ao mesmo tempo, muito distante. E o espectador se via dentro da paisagem.

O lugar da observação, um ponto mais elevado, colocava o olhar alinhado a essa linha do horizonte da pintura. E sua altura também prevenia que fosse possível ver o limite inferior da tela. O guarda-sol direcionava a luz que entrava pelas claraboias no teto para a tela circular. Assim, garantia sombra na plataforma central aumentando o efeito de luminosidade própria que a tela parecia ter. E mais, impedia que os visitantes percebessem os limites superiores da pintura. O campo de visão estava assim formado, obrigando o espectador a mover a cabeça para dar conta da horizontalidade que a tela colocava para ele. Do mesmo modo, as dimensões da tela criavam também a necessidade por uma movimentação para que ela fosse percebida. A tela do primeiro andar da rotunda de Barker, mostrada na gravura inicial, possuía 11m de altura e 26m de comprimento. Esticada em curvatura ao longo da parede circular, jamais podia ser entendida apenas com uma olhada, e os visitantes precisavam caminhar pelo espaço central para vê-la a partir de diversos pontos. Por outro lado, a altura elevada da tela exigia também movimentos verticais da cabeça. Essa variedade de movimentos podia ocasionar certa vertigem. E, aparentemente, podiam causar confusão também. As resenhas também mencionavam frequentemente uma desorientação de localização nas pessoas.



Corte esquemático de uma rotunda mostra como campo de visão do espectador era delimitado pelo guarda-sol e pela altura da plataforma central de observação.

Os panoramas permitiam aos seus visitantes uma amostra da realidade de lugares que eles não poderiam conhecer de outra maneira. Vistas de cidades de capitais e lugares até então pouco familiares ao público britânico eram inauguradas ano após ano, em

sucessão. Nas primeiras décadas de funcionamento, Barker mostrou ao público vistas de Paris, Constantinopla, Gibraltar, Lisboa, e Badajoz, comente para citar algumas[4]. As pessoas podiam experimentar a sensação de estarem tanto na sala redonda quanto ao ar livre na Baía de Messina, na Sicília, por exemplo[5]. Dentro do panorama podia-se sentir a sensação vertiginosa no corpo de estarem simultaneamente num edifício no centro da agitada Leicester Square em Londres e em um espaço-tempo distinto, criado por uma ilusão ótica. E reforçando os apelos de Barker sobre a grandiosidade da sua invenção, as críticas de jornais, publicadas à época da inauguração de cada nova vista, sugeriam mesmo que essa capacidade imersiva dava aos panoramas a alcunha de substitutos de viagens, reforçando a sua capacidade de emular a realidade de outros lugares.

O correspondente da revista alemã *Journal London und Paris* falava com entusiasmo da vista de Brighton, de 1798:

> Oh, se eu pudesse recriar para vocês a impressão que essa falsificação arrebatadora[6] me causou! Após subir vários lances de escadas você emerge subitamente no centro de Brighton, na faixa de grama chamada de 'Steyne'. É meio-dia. Ao sul, uma grande parte do Canal Inglês se alonga à sua frente. Eu fui tão cativado pela vista que segurei a respiração, para absorver melhor a maravilha, a sublimidade de tudo[7].

E alguns dias depois, o autor descreveria o Panorama de Windsor, que era apresentado no primeiro andar da rotunda.

> Oh, Como me arrependo agora de ter feito tantos elogios ao panorama de Brighton. Pois parece impossível que possa haver algo mais admirável que essa nova representação de Windsor. Eu mesmo já estive em Windsor duas vezes, e não pude vencer o espanto com que essa pintura refrescou todas as minhas impressões do lugar. Esse panorama faz você começar a duvidar da evidência dos seus próprios olhos; quanto mais se olha para ele, mais encantadora a representação parece. Eu estou disposto a apostar que se alguém fosse trazido aqui com os olhos vendados e confrontasse, de repente, essa obra prima incrível, ficaria verdadeiramente confuso sobre seu próprio paradeiro[8]

[4] Cenas de batalhas navais e frotas britânicas eram temas altamente populares também.
[5] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 11
[6] No inglês original: "ravishing counterfeit".
[7] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 106
[8] Ibidem. p. 107

Ou seja, um comentário sugere segurar a respiração para melhor absorver a vista, como se a estivesse diante da praia de Brighton. O outro indica que a veracidade realista da pintura pudesse causar verdadeira confusão dos sentidos... São muitas as passagens publicadas em diversos jornais britânicos e de outras capitais que seguem essa linha de espanto e maravilhamento exagerado. O sublime seria tão poderoso no panorama que operaria ações nos corpos dos espectadores.

Uma resenha publicada nos anos 1810 mostrava outra dessas reações físicas dos espectadores à imagem da pintura:

> Fui ver os panoramas do Sr. Barker, o Cerco de Flushing [1810] e da Baía de Messina [1811]. Eles são tão bem pintados para serem tão enganosos[9], particularmente o último, pois se estendem de forma circular por toda a sala e os espectadores são colocados no centro, e o efeito e muito impressionante. Eu cheguei a colocar meu chapéu, imaginando estar ao ar livre[10].

A realidade passada pela pintura encontrava apoio também na narrativa que era construída junto a ela. Desde as primeiras exibições na rotunda, no intuito de orientar o espectador pelo desconhecido mundo no qual havia emergido, Robert e Henry Aston Barker providenciavam guias para o público. Em um primeiro momento, eram apenas uma espécie de "mapa" com a vista simplificada em forma circular, gravado em uma única folha de papel, como o exemplo mostrado aqui. Os pontos de interesse na paisagem eram marcados com numeração e identificados em uma lista. 1801 foi o ano em que expirou a patente de exclusividade de Robert Barker sobre a pintura de panoramas. Coincidentemente ou não, foi o ano em que foi exibido o primeiro panorama de uma paisagem de um lugar não-europeu[11]. Duas vistas de Constantinopla foram mostradas uma em seguida à outra.

Adicionalmente a esse incremento na temática das exibições, foi instituída no fim da década de 1810 a venda dos livretos explicativos. Os mapas gratuitos de apenas uma folha, deram lugar aos livros de referência que custavam *sixpence*.

Impressos com aproximadamente dez páginas, os folhetos descritivos continham não apenas informações mais detalhadas sobre os itens enumerados na vista como dados históricos e curiosos sobre os lugares representados. A imagem-guia de descrição também mudou: ao invés de um esquema circular, tratava-se agora de uma página dobrável com duas faixas horizontais de dividiam o horizonte circular em duas partes, permitindo maior quantidade de detalhes transferidos da vista pintada para a impressa, que as pessoas adquiriam, levavam para casa, e eventualmente colecionavam ou davam de presente.

---

[9] No original em inglês: "as to be quite deception".
[10] Apud OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 3
[11] HYDE, Ralph. *Panoramania!* Londres: Trefoil Publications, 1988, p. 36.

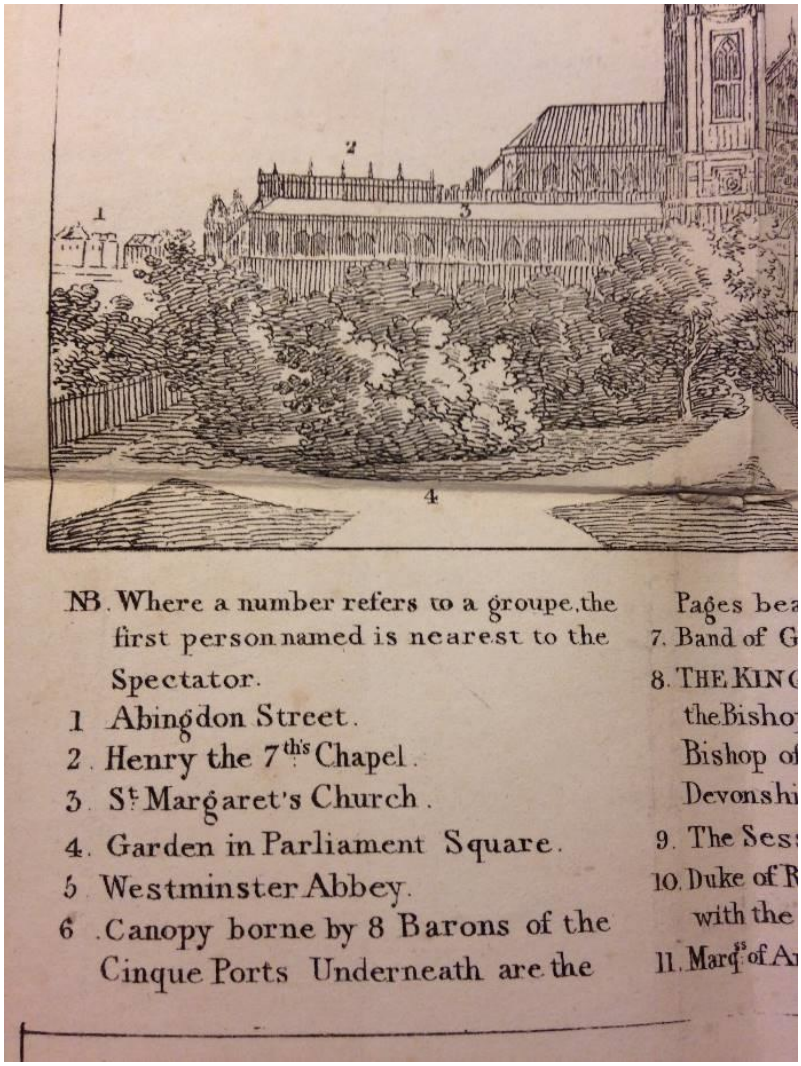


Exemplo de um livreto com a gravura explicativa, exibido em 1827, com vista do Rio de Janeiro. *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro*: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828.[12]

A provisão de informações extras ia além do papel informativo. Eles tinham a importância de instruir o público visitante, e guiar o olhar. Criando uma certa narrativa através da combinação de escrita e visão, e permitindo desdobramentos futuros, já que garantiam uma sobrevida daquele momento. Esse direcionamento também servia como guia aos espectadores sobre como deviam se comportar. Para alguns autores, como Denise Oleksijczuk, as descrições no papel foram pensadas pelo artista como um modo de facilitar o domínio da vista e diminuir esse distúrbio de alguns experimentavam de serem "engolidos" pelo espaço imersivo da imagem[13]. Os folhetos levados para casa eram revisitados depois, uma espécie de memento da experiência do panorama, onde os textos e a gravura evocavam aquilo que tinha sido vivenciado quando da visita à rotunda. A descrição que as brochuras traziam, tanto com os itens enumerados e explicados, tinham a função primordial de situar o visitante. A correspondência entre o que estava escrito, com minúcias sobre o passado do lugar mostrado, a corografia e a topologia que anunciava o espaço que servia de base para a paisagem mostrada, eram fundamentais, já que o realismo literário do século XIX é reconhecido como um gênero ancorado numa ideia firme de descrição física[14]. Da mesma forma, a ficção realista depende muito da dicotomia entre subjetividade e objetividade, e a brochura preenche os dois requisitos. Instrui, objetivamente, e ao dar os instrumentos de navegação pela imagem, permite a subjetividade.

[12] Para análise completa acerca desse referido panorama da cidade do Rio de Janeiro ver: HERMANN, Carla. *O Rio de Janeiro para inglês ver: O panorama de Robert Burford em Londres, 1827*. (2016). 210p.Tese (Doutorado em Artes- PPGARTES) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
[13] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 14
[14] BYERLY, Alison; Are we there yet? Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.

Fato é que os folhetos tratavam de efetivamente envolver o leitor na cena diante deles. Em alguns momentos, chegavam a se dirigir ao leitor. Por exemplo, o texto do panorama que mostrava a Procissão de Coração do Rei George IV, exposto em 1823, fala diretamente ao leitor e literalmente o posiciona dentro da cena. O texto indica que a primeira pessoa a aparecer – no caso, o próprio Rei, indicado pelo número 8 – é a pessoa que está mais próximo ao espectador[15]. Artifícios para fazer com que o público se sentisse não apenas participante da cena real, mas ocupando uma posição privilegiada, de destaque, próxima ao rei. A cena é tão detalhada que a capa do livreto traz a informação de que "a imagem contém o maior número de figuras jamais antes introduzida em uma exibição"[16]. E assim, em meio a centenas de personagens identificados, consegue fazer o espectador se sentir privilegiado e participador de uma experiência "real".



Detalhe de *Description of the Procession on the Coronation of His Majesty George the Fourth*: Which took place on Thursday, July 19th, 1821. Now represented and exhibiting on the great rotunda of Henry Aston Barker´s Panorama, Leicester Square. London: Printed by J. and C. Adlard, 23, Bartholomew Close, 1823.

[15] *Description of the Procession on the Coronation of His Majesty George the Fourth*: Which took place on Thursday, July 19th, 1821. Now represented and exhibiting on the great rotunda of Henry Aston Barker´s Panorama, Leicester Square. London: Printed by J. and C. Adlard, 23, Bartholomew Close, 1823.
[16] *Description of the Procession on the Coronation of His Majesty George the Fourth.* Op. Cit..

É preciso pensar ainda que a realidade que se esperava encontrar nos panoramas tem mais a ver com uma representação realista do mundo do que efetivamente o mundo real. Dentro do contexto interpretativo dos panoramas os espectadores queriam, também viver essa experiência de um certo engano. "O panorama de Barker oferecia imagens simuladas do horizonte tal como vistas em diferentes partes o mundo para espectadores ansiosos por se deixarem levar por imitações extremamente fidedignas da realidade"[17]. O processo era de mão dupla: enganava o olho do espectador ao mesmo tempo em que dependia da vontade dele de ser enganado.

Em conclusão, artifícios pictóricos e arquitetônicos tentavam imprimir vertigem e reproduzir um mundo de lugares longínquos e impressionantes nos panoramas oitocentistas. O marketing difundido pelos idealizadores das rotundas e pelos comentários de jornais reforçavam a noção de grandeza das pinturas e a veracidade da experiência. As pessoas esperavam se maravilhar, e já sabiam, de antemão, como se comportar nas rotundas: deveriam ficar surpresas. Por isso, podemos pensar que uma certa ritualística – jamais explícita, mas sempre presente – guiava os visitantes e incensava a participação também foi responsável pelo frenesi dos panoramas nas últimas décadas do século XVIII e início do século XIX.

Referências Bibliográficas

BYERLY, Alison; Are we there yet? Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle

Chamber´s Journal of Popular Literature, Edimburgo, n. 316, 21 jan. 1860.

Description of the Procession on the Coronation of His Majesty George the Fourth: Which took place on Thursday, July 19th, 1821. Now represented and exhibiting on the great rotunda of Henry Aston Barker´s Panorama, Leicester Square. London: Printed by J. and C. Adlard, 23, Bartholomew Close, 1823.

HYDE, Ralph. *Panoramania!* Londres: Trefoil Publications, 1988.

OETTERMANN, Stephan. The Panorama. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997.

OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: visions of the British Imperialism. London: University of Minnesota Press, 2001.

[17] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 6

Linha como limiar, sonho e caminho

Patricia Corrêa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Na obra da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988) há uma contínua transformação da linha, que vai de signo gráfico a estratégia agentiva e assim desfaz oposições entre sujeito e objeto, dentro e fora, cheio e vazio, tornando-se agente e vetor relacional entre corpo, coletividade e mundo. Seguindo alguns argumentos de Mário Pedrosa e Alfred Gell, podemos aproximar as linhas de Clark da força agentiva da linha como elemento gráfico, material e virtual na arte de grupos indígenas do Brasil, especialmente as pinturas faciais e corporais dos Kadiwéu e dos Kaxinawa.

Palavras-chave: Lygia Clark; Linha; Arte indígena

In the work of Brazilian artist Lygia Clark (1920-1988) there is a continuous transformation of the line, which changes from a graphic sign to an agentive strategy. By this way, it undoes oppositions like those between subject and object, inside and outside, fullness and emptiness, becoming a relational agent and vector among body, community and world. Following arguments made by Mario Pedrosa and Alfred Gell, we can approximate Clark's lines to the agentive power of the line as a graphic, material and virtual element in indigenous art in Brazil, as in the facial and body paintings of the Kadiwéu and the Kaxinawa.

Keywords: Lygia Clark; Line; Indigenous art

A linha é um ponto que caminha, um ato de movimento que se desdobra em modulações de energia: "Entrelaçamento, teia. Traçados de muros, traçados de escamas. Unissonância. Polifonia. Linha que se perde, linha que se intensifica"[1]. Assim, Paul Klee apresentou a arte gráfica como uma "viagem à terra do melhor conhecimento"[2], onde os elementos formais conduzem à abstração na medida em que são capazes de gerar formas e ao mesmo tempo preservarem-se visíveis. Interessado em explorar essas ideias sobre o papel e a tela, o artista suíço no entanto observou as possibilidades de sua abertura para um espaço ilimitado e vivencial: "Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços"[3]. Porém, a expansão dessa viagem para além dos suportes bidimensionais, como abandono do caráter gráfico desses elementos rumo ao material e temporal, encontraria realização em gerações posteriores e, notavelmente, no trabalho da artista brasileira Lygia Clark.

"Comecei com a geometria, mas o que estava buscando era um espaço orgânico, onde fosse possível entrar na pintura"[4]. Sua busca também parte da linha gráfica, signo que aos poucos vai tomando de assalto o plano até destruí-lo e, com ele, a ordem estável e limitada do espaço. Em 1960, ano em que surgem seus *Bichos*, ela escreve o texto *A morte do plano*, com o qual culmina sua transição de qualquer resíduo idealista no emprego do vocabulário geométrico, ainda vinculado ao concretismo, para uma arte de proposições vivenciais:

> O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. (...). Este retângulo em pedaços, nós o engolimos, o absorvemos em nós mesmos. Antigamente, quando o artista se colocava diante do retângulo, projetava-se sobre ele e nessa projeção carregava de transcendência a superfície. Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico.[5]

Essa transição pode ser compreendida e de fato se materializa na viagem da linha através da obra de Clark, pelos diferentes sentidos e nomes que esse elemento assume desde o início do trabalho até seus momentos finais. Seguindo a sugestão dos *Bichos* e da metáfora antropofágica com o retângulo projetivo, podemos dizer que a linha vai devorando toda oposição entre sujeito e objeto, dentro e fora, cheio e vazio. No trabalho de Clark, a linha torna-se agente, capaz de produzir ações e relações, capaz de destruir e construir vínculos entre corpo e mundo, indivíduo e coletividade. Isso fica evidente nesta breve menção ao seu desdobramento a partir do plano: da linha-gráfica nas pinturas do início dos anos 1950 vemos surgir a linha-orgânica das *Superfícies*

[1] KLEE, 2001, p. 44.
[2] Ibidem, p. 43.
[3] Ibidem, p. 46.
[4] CLARK apud BRETT, 1994, p. 61.
[5] CLARK, 1980, p. 13.

Moduladas; da linha-luz que corta e margeia os *Espaços Modulados* em 1958 salta a linha-dobra dos *Bichos* a partir de 1960; desta última, vem o mergulho no tempo com a linha-corte de *Caminhando* e, depois, a existência como nexo corporal na linha-trama de *Baba antropofágica*, já nos anos 1970.

Essa trajetória da linha funciona como eixo para a superação de uma concepção moderna da arte, em larga medida baseada na sintaxe de signos planares como a linha gráfica. Isso implicaria o abandono de suportes fixos ou permanentes e visaria ações diretas no mundo do espectador, com linhas materializadas em gestos e objetos, dotadas de agência relacional. O crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa foi um dos primeiros a observar essa transição, tendo como base empírica justamente a produção dos artistas brasileiros oriundos do neoconcretismo[6]. Clark foi uma referência fundamental para a identificação dessa nova etapa da arte ocidental, que Pedrosa chamou de pós-moderna. O que talvez não seja tão evidente, porém nos parece também fundamental como referência para a definição teórica dessa transição, é a arte dos índios Kadiwéu – ou Cadiueu, ou Caduceu em grafias mais antigas – do Brasil, que Pedrosa conheceu através da leitura e do contato com antropólogos que os estudaram, especialmente Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro.

Através das análises de Lévi-Strauss e Ribeiro, Pedrosa descobriu nas pinturas faciais kadiwéu uma arte de complexa agência social, capaz de atuar material e simbolicamente na criação do indivíduo e da comunidade. Esse é o tom de seu texto *Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje*, datado em 1968, que explicitamente aproxima a arte dos kadiwéu à arte pós-moderna que Pedrosa acompanhava como crítico. Central ao seu raciocínio são as diferenças indicadas entre esse modo de aproximação e aquele que se estabelecera entre a arte primitiva e o modernismo no início do século XX:

> Apesar de todo o seu empenho em fugir a uma arte de representação, o cubismo, mesmo picassiano, não deixou de ser, na deformação da imagem ou da figura, uma arte de representação. Na arte dos caduceus, porém, o que é deformado é uma imagem dada, a matéria dada, ou a realidade. A arte picassiana é apenas uma deformação da representação da realidade. A diferença é fundamental.[7]

Interessados na beleza, na vitalidade plástica e nas qualidades estruturais de objetos e imagens extraídos de sua função social e coletiva, fauvistas, expressionistas e cubistas não notaram seu caráter agentivo e participante no contexto de culturas tribais, onde a arte seria "a própria realidade, ou uma das fontes de recriação dessa realidade"[8]. Os artistas pós-modernos, ao contrário, estariam sensibilizados por essa capacidade da arte de realizar ações e conduzir a sociedade a comportamentos coletivos:

---

[6] PEDROSA, 1981.
[7] Idem, 1975, p. 222.
[8] Ibidem.

> Nessa diferença de atitude do artista de hoje com a dos Derains e Matisses do começo do século está toda a diferença que vai da arte de então, da arte cubista de um Picasso ou da arte abstrata de um Mondrian, à arte pós-moderna, popista ambiental ou de um Oldenburg ou um Segall, cinética com um Le Parc ou Schoffer, ambiental participante com uma Lígia Clark ou Hélio Oiticica.[9]

Segundo Pedrosa, os artistas pós-modernos buscariam uma equivalência entre seu trabalho e a arte negra ou a arte kadiwéu em seus contextos tradicionais, ou seja, aquela capacidade agentiva que parecia cada vez mais utópica na sociedade de massa, onde o trabalho artístico se via cultural e espiritualmente isolado, sem ressonâncias coletivas. O desejo do artista dos anos 1960 seria retirar a arte do nicho que lhe fora reservado no mundo capitalista, como gesto individual e inócuo ou objeto de contemplação e consumo. Assim, tendo descoberto uma arte participante nas culturas tribais, "o artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto"[10].

Até que ponto essas ideias refletem ou são refletidas no trabalho de Lygia Clark, artista tão próxima a Pedrosa? Difícil precisar, mas a afinidade é mais que evidente. À morte do plano, suporte ideal modernista, anunciada por Clark em 1960, segue em poucos anos a proposta de participação do espectador. "Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a 'obra de arte' como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação"[11], ela escreveria em 1968, mesmo ano em que Pedrosa conectava o experimentalismo daquela década à arte coletivista e agentiva dos indígenas. Configurava-se, nessas trocas, uma nova antropofagia? Cremos ser viável pensar essas aproximações com a estratégia antropofágica oswaldiana, que a partir de um elemento nativo propôs um método de apropriação e deslocamento cultural, não imagens estanques do mundo indígena. A operação pós-moderna descrita por Pedrosa é conceitual, não formal. O que interessou ao crítico na pintura facial kadiwéu não veio de perguntas sobre seu vocabulário visual, seu estilo ou significados simbólicos, mas sim de perguntas sobre a ação da pintura em rostos concretos e sua eficácia individual e coletiva. O que Pedrosa destaca na arte kadiwéu é a passagem do representacional ao agentivo, em surpreendente sintonia com a arte que o cercava[12].

Passagem semelhante, baseada em uma particular imbricação entre a arte contemporânea ocidental e a arte de tradições culturais não-ocidentais, marca o conceito de agência da arte do antropólogo britânico Alfred Gell. Arriscamos dizer que a crítica de Pedrosa toca questões que foram elaboradas, certamente em outro nível teórico, por Gell, também influenciado por Lévi-Strauss. Com Gell, a antropologia teria

[9] Ibidem, p. 223.
[10] Ibidem, p. 225.
[11] CLARK, 1980, p. 31.
[12] Cf. CORRÊA, 2016.

passado a fazer novas perguntas sobre as artes nativas não-ocidentais: não mais o que significam, mas sim como mediam e produzem relações sociais, como agem[13].

Marcando uma ruptura com abordagens centradas na interpretação dessas produções como sistemas simbólicos, representação visual de conceitos, valores e formas de organização social, Gell chamou atenção para a possibilidade de se compreenderem os próprios objetos como sistemas de pensamento e ação, que não funcionariam em registro icônico nem simbólico, mas sim indicial, como algo que leva à inferência de ações ou intenções de um agente[14]. Porém, sua contribuição à antropologia da arte deve muito à sua apropriação de perguntas que, pelo menos desde Marcel Duchamp, os artistas já faziam sobre a natureza de seu trabalho e suas operações – àquilo que o antropólogo identificou como "arte conceitual"[15], cujo sentido estaria em uma atividade relacional e cognitiva, na condensação de meios pelos quais "as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo"[16]. Como vimos em Pedrosa, a experiência com a arte de seu tempo produtivamente atravessou e se deixou atravessar pelo conhecimento de tradições não-ocidentais – mesmo sendo a abordagem do crítico desprovida de qualidade ou intenção antropológica.

Seguindo os argumentos desses dois autores, podemos aproximar a linha caminhante de Lygia Clark da força agentiva da linha como elemento gráfico, material e virtual na arte de grupos indígenas do Brasil, especialmente as pinturas faciais e corporais, atividade eminentemente feminina, entre os kadiwéu e os kaxinawa. Estaríamos assim procedendo a uma busca pelas origens da arte brasileira, por um elemento essencial capaz de conectar os índios do Brasil à arte nacional? Não. Justamente porque a linha não é uma essência, mas uma variação de energia ou um ato, como nos mostrou Klee, ela teria a capacidade de se mover entre diferentes domínios culturais. Ou ainda, como indicou Gell a respeito do trânsito de objetos entre contextos etnográficos e artísticos: a linha só pode fazer isso porque, de fato, "não tem nenhuma essência, só uma gama ilimitada de potencialidades"[17]. Assim, algumas leituras antropológicas nos conduzem entre diferentes modos pelos quais as linhas são postas a trabalhar no corpo individual e social, podendo convergir com a agência da linha em um trabalho específico de Clark, *Baba Antropofágica*, de 1973.

Linha como limiar

A partir de 1964, quando a linha faz seu movimento final de conversão a gesto em *Caminhando*, uma palavra ganha força nos textos de Clark: ritual[18]. Uma dimensão liminar se torna mais frequente nas propostas da artista à medida que estas avançavam para a fase final de sua produção. A psicanalista Suely Rolnik, que esteve muito próxima de Clark nessa fase final, colaborando com a artista no registro das

[13] Cf. DEMARCHI, 2009, p. 180.
[14] Cf. GELL, 1998, p. 12-27.
[15] Idem, 2001, p. 189.
[16] LAGROU, 2013, p. 13.
[17] GELL, 2001, p. 190.
[18] Cf. CLARK, 1980, p. 27.

propostas terapêuticas[19], assim relata uma experiência da *Baba antropofágica* realizada em 1994:

> Deitada no chão, olhos vendados, alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim; não sei o que pode vir a se passar. Perda total de referências, apreensão, desassossego. Estou entregue. Pedaços de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim: bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las sobre meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam, vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim (...). Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo visível. No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu.[20]

Segundo a estrutura básica dos ritos[21], entre um antes e um depois há o estado liminar em que se processa coletivamente a passagem entre duas fases no curso da vida. Esse estado se caracteriza pela ambiguidade e abertura, pela dissolução de um sentido de identidade e pela desorientação, quando as práticas, atitudes e pensamentos da vida cotidiana são suspensos e deslocados. Esse estado foi ainda trabalhado na teoria da performance pelo antropólogo Victor Turner, que ampliou o conceito de liminaridade e o conectou ao de *communitas*, definindo a relação dialética existente em todas as sociedades que ritualizam suas transições sociais ou culturais: a exposição do indivíduo alternadamente à experiência de estruturas ordenadas e antiestruturas. A liminaridade é uma antiestrutura, situação excepcional e passageira que interrompe o fluxo regular da vida estruturada; é um estado de desordem que se constitui em *communitas*, agrupamento dos indivíduos liminares.

Turner compreendeu a dialética entre o poder coercitivo da estrutura e o caráter anárquico da *communitas* para além dos contextos tradicionais dos estudos antropológicos, abrangendo diversos grupos de algum modo marginais ou "fracos"[22], como seriam as mulheres em sociedades patriarcais e *hippies* ou artistas na sociedade moderna ocidental. De certo modo, as proposições coletivas de Clark instauram situações-limite, *communitas* com seu peculiar poder dos fracos de reelaborar, devorar as normas de interação social e a própria hierarquia das estruturas que governam o

[19] Cf. ibidem, p. 49.
[20] ROLNIK, s/d, s/p.
[21] VAN GENNEP, 2009.
[22] TURNER, 1974, p. 137.

mundo da arte. Para Clark, "ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo"[23].

A experiência da *Baba Antropofágica* descrita por Rolnik reconstitui esse momento de perda como vivência individual e coletiva, uma suspensão do sentido de identidade no emaranhado de linhas entre os participantes, formando um corpo ambíguo, instável: "propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração"[24]. A proposição da *Baba* é, afinal, a de um limiar que intensifique o corpo como "aventura vital"[25], potência de transformação. Na prescrição dessa sequência definida de ações, Clark queria reencontrar e produzir um estado de metamorfose que permitiria à subjetividade suportar contingências, esvaziar identidades e experimentar a própria mudança como força criativa. A isso Clark chamou de "estado de arte sem arte"[26]. Para além da eventual semelhança entre as imagens de *Baba* e imagens de atividades de pintura corporal indígena, é a ação transitiva – destrutiva, reconstrutiva – da linha sobre o corpo que mais interessa aqui.

Linha como sonho

Um dos estudos a fundar a compreensão das pinturas corporais e faciais indígenas como atividades de "fabricação de corpos e pessoas"[27] foi o realizado por Lévi-Strauss com os índios kadiwéu no Brasil. O conhecimento desses estudos é o que aparece no texto em que Pedrosa relaciona a arte kadiwéu à arte de Clark e Oiticica. Ao atuar sobre uma face viva, os desenhos assimétricos kadiwéu produzem a disjunção de sua natural simetria em prol de uma harmonia artificial, inventada por cortes e rebatimentos de linhas. Sua arte, "em lugar de representar a imagem de um rosto deformado, deforma efetivamente um rosto verdadeiro"[28], operação que Lévi-Strauss entende como um "desdobramento da personalidade"[29], agenciamento de oposições e inversões visuais no plano individual, que agem como relações invisíveis no plano da coletividade.

Porém essas pinturas assimétricas não representariam a estrutura da sociedade kadiwéu, mas sim uma forma de organização marginal que, no entanto, poderia resolver seu dilema social. As rígidas castas hereditárias e endogâmicas dos kadiwéu faziam a natalidade cair a ponto de pôr em risco sua existência. As pinturas traduziriam uma solução que eles conheciam através de outros grupos étnicos, como os "fracos" guaná que foram seus servos, mas não puderam ou quiseram adotar: a divisão das castas em metades com regras de casamento invertidas, o que dinamizaria a procriação através de uma espécie de equilíbrio assimétrico por divisões, inversões e rebatimentos sociais. As linhas pintadas apenas por mulheres e em mulheres faziam encarnar essa antiestrutura a partir do eixo simétrico do rosto. Assim, soluções para dilemas reais se deixavam sonhar no corpo social, como um modo de abordar, elaborar e desejar a

[23] CLARK, 1980, p. 28.
[24] Ibidem, p. 30.
[25] ROLNIK, s/d, s/p.
[26] CLARK, 1980, p. 28.
[27] LAGROU, 2013, p. 102.
[28] LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 290.
[29] Ibidem, p. 295.

ultrapassagem de suas contradições: "E, já que não podiam tomar consciência dele e vivenciá-lo, puseram-se a sonhá-lo. Não de forma direta, que teria se chocado com seus preconceitos; de forma transposta e na aparência inofensiva: em sua arte"[30].

Em *Baba Antropofágica* as linhas são também um modo de sonhar e reinventar a coletividade. Essa proposta de fabricação coletiva do corpo deseja se instaurar como peculiar dialética antiestrutural na sociedade, forma momentânea de seu ultrapassar, resposta àquilo que Pedrosa descrevera como uma ansiedade dos artistas por refazer os vínculos sociais do trabalho de arte para além das tramas do individualismo e da experiência fragmentada no capitalismo. Para Clark, o artista deve propor uma "experiência comunitária": "não há regressão, pois há a abertura do homem em direção ao mundo. Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição"[31].

Linha como caminho

Entre os índios kaxinawa, estudados pela antropóloga Els Lagrou, a linha pintada em corpos ou tramada em tecidos e esteiras são meios para a construção e a destruição de formas que continuamente envolvem a vida e orientam-na. Lagrou destaca principalmente a modalidade de desenho expressa pela palavra *kene*: motivos gráficos abstratos e geométricos exclusivamente produzidos por mulheres e que são concebidos como traçados de caminhos adquiridos dos espíritos. Traçar as linhas sobre a pele ou envolver a pele com as linhas tecidas são modos de estabelecer ligação e continuidade entre o mundo dos seres humanos e não humanos, entre seres visíveis e invisíveis. Essas linhas agem. Por um lado, os *kene* fixam a forma do corpo humano num mundo concebido como intrinsecamente transformável e dominado por espíritos sem forma, que podem roubar as formas humanas; por outro lado, os *kene* são caminhos visualizados em sonhos ou transes, que ligam, filtram e orientam o acesso a mundos diferentes: em uma rede, por exemplo, "o desenho pode acabar interagindo com o estado de agonia de um doente, levando-o para o caminho dos mortos"[32].

Assim, as linhas dos kaxinawa agem conectando e separando a vida entre níveis existenciais contraditórios; seus desenhos comunicam "uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades"[33]. Os corpos kaxinawa transformam-se, são modelados pela intervenção de outros corpos que os protegem com as linhas. O *kene* "é a principal linguagem estruturante da sociedade e do cosmos kaxinawa"[34] e sua aplicação acompanha e define as fases de transição do indivíduo no corpo social, marcando não apenas ritos de passagem mas também, digamos, ritos de permanência.

Voltemos aos caminhos da linha pelo trabalho de Clark. Se nos *Bichos* a linha age como trama interna, virtualmente concêntrica, em *Baba Antropofágica*, ela costura e

[30] LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 186.
[31] CLARK, 1980, p. 37.
[32] LAGROU, 2013, p. 101.
[33] Ibidem, p. 93.
[34] LAGROU, 2007, p. 537.

descostura o fora e o dentro: concebida no contexto das terapias experimentais de Clark, sua experiência corresponderia a uma diluição dos contornos corporais, um aventurar-se "pela processualidade fervilhante de nosso corpo-vibrátil sem imagem"[35], comparável à intensidade de uma viagem além da representação, da figura e do humano, "bicho devorando o homem"[36]. As linhas – aprendemos com os kaxinawa – são os caminhos nessa viagem entre destruição e construção de formas, caminhos para se perder e voltar outro, transformado.

Referências Bibliográficas

BRETT, Guy. "Lygia Clark: In search of the body". In: *Art in America*, n. 130, 1994, p. 57-108.

CLARK, Lygia et alli. *Lygia Clark. Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1980.

CORRÊA, Patricia. "Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa". In: *Revista VIS*, vol. 15, n. 2, 2016. Consulta em 29/10/2016. http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/19981/14488

DEMARCHI, André. "Armadilhas, quimeras e caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea". In: *Espaço Ameríndio*, v. 3, n. 2, 2009, p. 177-199.

GELL, Alfred. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como Armadilhas". In: *Arte e Ensaios*, v. 8, n. 8, 2001, p. 174-191.

_____. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

KLEE, Paul. "Confissão criadora". In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001, p. 43-50.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks. 2007.

_____. *Arte Indígena no Brasil. Belo Horizonte*: Ed. C/Arte, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América". In: *Antropologia Estrutural.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 279-309.

_____. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PEDROSA, Mário. "Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje". In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 221-225.

_____. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 205-209.

ROLNIK, Suely. *Por um estado de arte - a atualidade de Lygia Clark*. Consulta em 16/07/2016. http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/trans_corrigido.pdf

[35] ROLNIK, 1997, p. 343.
[36] Idem, s/d, s/p.

_____. “O híbrido de Lygia Clark". In: BORJA-VILLEL, Manuel (org.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 341-348.

TURNER, Victor. *O processo ritual. Estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2009.

Chabloz e o Ceará: aspectos ritualísticos da relação entre o homem e o lugar

Ana Carolina Albuquerque de Moraes
Universidade Federal de Sergipe

O presente artigo aborda a relação ritualística do artista suíço Jean-Pierre Chabloz com o estado do Ceará. Ali chegado primeiramente em 1943, Chabloz participa ativamente da vida artística do local até sua morte, em 1984, em períodos intermitentes de estadia. A visão do Ceará como uma espécie de "terra sagrada", pertencente ao princípio dos tempos, pode ser observada em escritos do artista. Tomando por base o pensamento de Mircea Eliade em *Mito do Eterno Retorno* (1992), aspectos ritualísticos da relação de Chabloz com o Ceará serão abordados neste trabalho.

Palavras-chave: Jean-Pierre Chabloz; Ceará; mito; ritual.

This article covers the ritualistic relationship of the Swiss artist Jean-Pierre Chabloz with the state of Ceará. Chabloz first arrived in Ceará in 1943, and, at intermittent periods of stay, participated actively in the local artistic life until his death in 1984. The vision of Ceará as a kind of "holy land", belonging to the beginning of times, can be observed in his writings. Building on the thinking of Mircea Eliade in *The Myth of the Eternal Return* (1992), some ritualistic aspects of Chabloz's relationship with Ceará will be raised in this paper.

Key-words: Jean-Pierre Chabloz; Ceará; myth; ritual.

O presente artigo trata de aspectos da relação do artista suíço Jean-Pierre Chabloz (1910-84) com o estado do Ceará. Após ter estudado na Escola de Belas-Artes de Genebra (1929-33), na Academia de Belas-Artes de Florença (1933-36) e na Academia Real de Belas-Artes de Milão (1936-38), Chabloz e sua família mudam-se para o Brasil em 1940, impelidos pela Segunda Guerra. Mais de dois anos se passam com Chabloz trabalhando esporadicamente entre Rio de Janeiro e São Paulo, até que, em fins de 1942, o suíço recebe um convite para atuar como desenhista publicitário do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), órgão vinculado ao governo Vargas durante a guerra. A sede de recrutamento do SEMTA localiza-se em Fortaleza e, portanto, Chabloz deveria mudar-se para a capital cearense. Em janeiro de 1943, conforme escreve em seu livro *Revelação do Ceará* (1993), o suíço chega ao estado, sentindo-se logo de início identificado com o local. "Nunca mais se apagará de minha memória o maravilhoso dia 22 de janeiro de 1943, durante o qual me foi revelada, como num filme grandioso, essa Terra da Luz, o Ceará"[1].

Abordando o modo de pensar de sociedades arcaicas, o filósofo Mircea Eliade (1992) aponta, em relação aos atos humanos, que "seu significado, seu valor, não estão vinculados a seus rudes dados físicos, mas sim à sua propriedade de reproduzir um ato primordial, de repetição de um exemplo mítico"[2]. Quanto ao homem moderno, o autor coloca que as linhas historicistas de pensamento o deixam desarmado diante do "terror da história", sem nenhuma explicação trans-histórica que o conforte diante da sucessão irreversível dos acontecimentos. Atesta, então, no século XX, o surgimento de novas manifestações do "mito do eterno retorno" a situações e lugares primordiais da experiência humana. Atormentado pelo horror da guerra, a escassez de trabalho e as dificuldades financeiras, Chabloz constrói para si um Ceará mítico, uma espécie de "terra sagrada" que remonta ao princípio dos tempos.

O espaço e o tempo sagrados

Tendo sido os últimos meses de 1942, passados no Rio de Janeiro, particularmente improdutivos, uma vez que a entrada do Brasil na guerra representa, temporariamente, uma brusca diminuição no incentivo às atividades culturais, Chabloz confessa ter chegado ao Ceará "despojado, de certa forma despido e disponível, pronto para uma nova 'naturalização'. Pronto para muito ofertar e muito receber"[3]. Essa disponibilidade de espírito leva-o, muito prontamente, a adaptar-se às especificidades da terra e de sua gente.

Mesmo as visões horrendas das consequências da seca sobre a paisagem e as pessoas, vivenciadas no trajeto mesmo de sua chegada, dentro do caminhão que partira de São Luís e passara por Teresina, não impedem o desabrochar do sentimento de profunda identificação com o local. Pelo contrário, parece mesmo que o sofrimento

[1] CHABLOZ, 1993, p.17.
[2] ELIADE, 1992, p.12.
[3] CHABLOZ, *Op. cit.*, p.13.

agudo presenciado naquele momento representa fator decisivo para o surgimento da intensa empatia:

> Assim, o destino quis que meu primeiro contato com o Nordeste se desse nas circunstâncias mais apropriadas para me revelá-lo, em seus dias mais duros, mais cruéis, porém mais verdadeiros. Desde as primeiras horas de nossa apresentação mútua, vi o Ceará crucificado. Foi, muito provavelmente, o que me permitiu compreendê-lo logo, até os ossos, até a medula, e amá-lo profundamente e sem esforço, como se nele tivesse nascido.[4]

O sentimento pungente despertado pela chegada ao estado é corroborado em outra passagem:

> A despeito desse espetáculo, totalmente despojado, nessa natureza espectral, eu me sentia estranhamente feliz. O espaço tão largamente aberto, a tonicidade do ar, a qualidade extraordinária da luz, numa palavra, a grandeza dessa revelação me exaltava e agia, no mais profundo de mim, como uma liberação. Tudo, nesse cenário sublimado, me dizia que essa terra cearense deveria esconder tesouros naturais e humanos insuspeitados.[5]

Os trechos citados mostram como Chabloz, *a posteriori*[6], precisa sacralizar o Ceará: a "natureza espectral", o "cenário sublimado" agem-lhe como uma revelação libertadora. Em suas palavras, o Ceará assume ares de "terra sagrada" e, como tal, estaria situada no "centro do mundo". Acerca do pensamento de sociedades arcaicas, Eliade formula o "simbolismo arquitetônico do centro":

> 1. A montanha sagrada – onde o céu e a Terra se encontram – está localizada bem no Centro do mundo.
>
> 2. Cada templo e palácio – e, por extensão, toda cidade sagrada ou residência real – é considerado como uma montanha sagrada, sendo visto, portanto, como um Centro".[7]

Sendo o objetivo do homem arcaico chegar ao centro, o caminho que deve percorrer até ele é sempre árduo, difícil, cheio de perigos, pois, "na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade"[8]. Esse ritual de passagem não se pode dar sem sacrifícios, que, em si, reatualizariam um sacrifício primordial. Relatando ter visto "o Ceará crucificado", Chabloz compara a circunstância

[4] *Ibid.*, p.19.
[5] *Ibid.*, p.20.
[6] *Revelação do Ceará* é escrito na Europa, cerca de cinco anos depois de sua primeira incursão em solo cearense.
[7] ELIADE, *Op. cit.*, p.19.
[8] *Ibid.*, p.23.

histórica da seca ao exemplo mítico da crucificação de Cristo. A seca – sacrifício contemporâneo –, é, então, retirada da história para representar uma repetição do sacrifício exemplar para os cristãos – a crucificação do messias. Nesse contexto, parece mesmo que a paisagem da seca nordestina se constitui no cenário ideal para a construção chabloziana do "Ceará sagrado", do "Ceará centro do mundo", em consonância com o pensamento de Eliade.

Corroborando com essa ideia, em outro momento, Chabloz sentencia: o Ceará "pertence aos tempos bíblicos e vive em plena era de Cristo"[9]. Ainda segundo Eliade, para os povos arcaicos, não apenas os sacrifícios vivenciados repetem o sacrifício original, como também ocorrem no mesmo instante mítico deste último. No relato de sua chegada ao Ceará, Chabloz faz parecer ao leitor que, naquele mesmo instante de "revelação", ele consegue livrar-se da cronologia do tempo histórico e transportar-se para o tempo mítico primordial. Chegando ao Ceará, ele, Chabloz, estaria, de repente, "em plena era de Cristo". O ritual da chegada representaria não só a transposição do espaço profano para o sagrado, como também a transição do tempo profano para o sagrado. "Por meio do paradoxo do ritual, cada espaço consagrado coincide com o centro do mundo, da mesma forma que a hora de qualquer ritual coincide com o momento mítico do 'princípio'"[10].

A ideia de "princípio" reaparece quando o artista se refere ao Ceará como um "meio totalmente novo, cuja essência havia escapado, até então, aos excessos de toda espécie, que caracterizam a civilização moderna"[11]. Chabloz aí sugere a ideia de "terra virgem", ainda a ser batizada, consagrada, empossada. É o que fará logo após sua chegada, usando como instrumentos de posse os seus lápis e pinceis.

A tomada de posse do território

Nos meses após a chegada, o artista dedica-se a registrar as novas impressões do lugar e dos habitantes em óleos e desenhos. A identificação profunda que logo desenvolve para com a terra e as pessoas enche-lhe de vontade de produzir novas obras.

> Raramente, tinha-me acontecido de desenhar com tanta felicidade e com tanta espontaneidade. Mergulhado num meio totalmente novo, cuja essência havia escapado, até então, aos excessos de toda espécie, que caracterizam a civilização moderna, podia enfim expressar-me com total autenticidade, com total liberdade, recorrendo artisticamente apenas a meus recursos pessoais.[12]

[9] CHABLOZ, *Op. cit.*, p.20.
[10] ELIADE, *Op. cit.*, p.25.
[11] CHABLOZ, *Op. cit.*, p.124.
[12] *Ibid.*, p.124.

O ato de desenhar - e pintar, embora não mencionado no trecho citado - funciona como um ritual de apossamento simbólico do território. A fim de apropriar-se da nova realidade, Chabloz precisa dar-lhe forma, transformá-la em composições bidimensionais com os meios que lhe são familiares: o desenho e a pintura. Diz Eliade: "uma conquista territorial só é considerada real quando se realiza um ritual de tomada de posse – mais precisamente, através – da realização de um tal ritual, que representa apenas uma cópia do ato primordial da criação do mundo"[13]. No caso da arte, os séculos XIX e XX teorizam sobre sua capacidade de conhecer a realidade exterior por meio do ato de conferir-lhe forma – forma esta, por sua vez, que, por não existir para além dos limites da obra, constituir-se-ia numa nova realidade, coexistente àquela do mundo exterior, mas dela distinta.[14]

Algumas fotografias de obras datadas de 1943 encontram-se no acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Essas imagens ganharam visibilidade na mostra "Revelações: J. P. Chabloz"[15], em cartaz em 2012 no próprio MAUC. Dentre elas, há a fotografia de um desenho que apresenta uma paisagem na Serra de Tianguá, no Ceará, conforme percebida pelo artista durante a referida viagem de caminhão que o leva a Fortaleza [Fig.1]. Como somos informados a partir das inscrições localizadas na parte inferior da imagem, o desenho, intitulado *"Na Serra Cearense"*, é realizado de memória, já em Fortaleza, poucos dias após sua chegada. A obra representa um trecho de estrada, ladeada por troncos total ou parcialmente descarnados, indiciando que, há certo tempo, as chuvas ali não se apresentam. À esquerda, figura um casebre, resistente, em meio à secura da vegetação.

Dentre os retratos que Chabloz realiza em seu primeiro mês de permanência em Fortaleza, figuram dois desenhos cujas fotografias são mostradas abaixo. Um deles, intitulado *Flagelado*, é executado em um "botequim", no horário de almoço do dia onze de fevereiro, conforme podemos ler na parte inferior da própria peça [Fig.2]. O modelo é um homem sob largo chapéu de palha, que encara o espectador em expressão sofrida, denunciando sua penosa luta pela sobrevivência. O outro desenho, segundo nos informa o artista na obra, é realizado no Jardim Público da capital, também no mês de fevereiro [Fig.3]. Trata-se do perfil de um homem de bigodes e longa barba. O olhar resignado, o rosto marcado e as vestes rústicas também indiciam sua imersão numa laboriosa jornada diária pela aquisição dos meios mais básicos de subsistência.

[13] ELIADE, *Op. cit.*, p.17.
[14] DE FUSCO, 1988, p.87-89.
[15] Exposição ocorrida no MAUC, de maio a julho de 2012, como parte da programação da 10ª. Semana Nacional de Museus, promovida pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), em parceria com os Sistemas Estaduais de Museus.



Fig.1 | Jean-Pierre Chabloz, *"Na Serra Cearense"*, jan. 1943 | 8,5 x 11 cm - MAUC, Fortaleza





Fig. 2 (à esquerda) | Jean-Pierre Chabloz, Flagelado – fev. 1943 | 11 x 8 cm - MAUC, Fortaleza
Fig. 3 (à direita) | Jean-Pierre Chabloz, Sem título - fev. 1943 | 29,5 x 22 cm - MAUC, Fortaleza

Imagens desta página digitalizadas e cedidas por Pedro Eymar Costa

Após poucas semanas no estado, Chabloz havia já criado um conjunto de obras dignas, segundo sua própria consideração, de figurarem em uma exposição. E, de fato, logo viria a expô-las. Pintando no centro de Fortaleza, certa noite, trava conhecimento com Mário Baratta, carioca ali residente, que, além de pintor, havia concluído curso de Direito em faculdade cearense. Baratta havia fundado, juntamente com João Maria Siqueira, o Atelier Artis, um pequeno espaço situado à Rua Barão do Rio Branco, então a mais movimentada do centro da capital cearense. Visitando o ateliê, Chabloz pode aprofundar o contato com Baratta, além de conhecer Siqueira e outros artistas que frequentam regularmente o local, como Antonio Bandeira, Aldemir Martins, Raimundo Campos e Angélica Souza.[16]

Os novos colegas de Chabloz logo o informam a respeito de uma pequena exposição coletiva, que seria organizada pela Secretaria Artística da União Estadual dos Estudantes, e, num gesto de recepção hospitaleira e amigável, convidam o recém-chegado a participar da mostra. Dessa maneira, menos de três meses após sua chegada ao Ceará, encontra-se Chabloz expondo no I Salão de Abril[17], salão que viria a tornar-se, no decorrer dos anos, a principal mostra coletiva cearense, congregando realizações de artistas locais, novos ou consagrados, residentes ou não no Ceará, bem como de alguns artistas oriundos de outros estados.

Após pedir exoneração do cargo que ocupa no SEMTA, em julho de 1943, o suíço passa a dedicar-se integralmente ao desenho e à pintura, de modo que sua produção cresce rapidamente. No fim daquele ano, dispondo já de um significativo contingente de obras, decide organizar uma exposição individual.[18]

Ao todo, seleciona quarenta e cinco quadros, dentre óleos e desenhos, que são distribuídos entre as duas salas de uma loja desocupada à Rua Major Facundo, no centro da capital.[19] No livro de assinaturas da mostra, pertencente ao acervo do MAUC, Chabloz deixa registrada a relação das obras expostas naquela ocasião.[20] Penso que a pintura a óleo identificada pelo artista como *Caboclinha deitada* corresponda a uma representação de garota, de pele escura e vestes claras, recostada numa espécie de divã, mostrada em uma das fotografias da mostra "Revelações: J. P. Chabloz" [Fig.4]. De modo semelhante, o óleo que o artista denomina *Velha cearense* pode coincidir com a imagem de uma senhora de traços rústicos, apresentada em outra fotografia da mesma exposição [Fig.5].

Embora as vendas realizadas não tenham coberto os gastos envolvidos, a mostra vale a Chabloz a abertura de portas para novas atividades profissionais. A recém-fundada Associação Cultural Franco-Brasileira do Ceará aceita a proposta do artista para a realização da conferência intitulada "A situação atual da pintura e dos pintores". O sucesso da palestra leva-o a ser nomeado diretor artístico daquela associação, além

[16] CHABLOZ, *Op. cit.*, p.124-126.
[17] *Ibid.*, p.126.
[18] *Ibid.*, p.128.
[19] *Ibid.*, p.130-131.
[20] Livro de assinaturas da exposição individual de Chabloz realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Arquivo do artista. MAUC.

de ser convidado a colaborar no jornal *O Estado*, escrevendo quinzenalmente na coluna "Arte e Cultura", criada especialmente para receber textos de sua autoria.[21]



Fig.4 | Jean-Pierre Chabloz, Sem título – 1943 | 17 x 22,5 cm - MAUC, Fortaleza

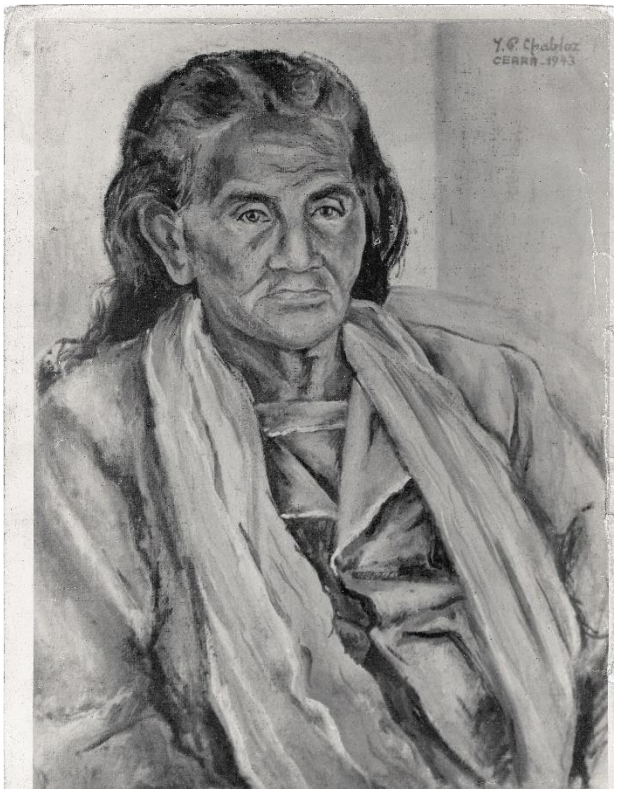


Fig.5 | Jean-Pierre Chabloz, Sem título – 1943 | 24 x 18,2 cm - MAUC, Fortaleza

Imagens desta página digitalizadas e cedidas por Pedro Eymar Costa

[21] CHABLOZ, *Op. cit.*, p.132-135.

O reconhecimento dos contemporâneos

Tanto a exposição quanto a conferência de Chabloz são bastante anunciadas e comentadas nos jornais locais, em especial nos periódicos *O Estado* e *O Povo*. De modo geral, ambas são aplaudidas com entusiasmo pelos comentadores. Na crônica "Exposição de Pintura", por exemplo, publicada em *O Estado*, a vinte e cinco de dezembro de 1943, H. C. Lima escreve:

> São umas telas que confortam a vista do visitante, nos seus tons honestos de vida como a gente a vê. Ali não há as abstrações alucinadas da arte modernista nem a meticulosidade cansativa da pintura de cátedra dos que se dizem 'acadêmicos'. Tudo é real e simples, tudo está explícito.[22]

O escritor Fran Martins escreve uma bela crônica intitulada "A estrela da arte vai brilhar", especial para *O Povo*, publicada a sete de janeiro de 1944. Nela, Martins não apenas comenta entusiasticamente a exposição e a conferência de Chabloz como afirma que, a partir das duas experiências, bem como de uma conversa travada com Chabloz e Baratta, retoma vigorosamente a crença, já quase anulada, de que um movimento de arte no Ceará poderia ser possível. A conclusão do texto é um manifesto de fé nos projetos e nas iniciativas da dupla:

> Confesso, mais uma vez, que acredito em Chabloz e Barata (*sic*). [...] Até que enfim parece que desta vez vamos abrir os olhos do Ceará para o mundo da pintura – um mundo mesmo desconhecido para a maioria dos nossos honestos compatrícios.[23]

Em junho de 1945, Chabloz, Antonio Bandeira, Inimá de Paula e Raimundo Feitosa realizam uma Exposição Cearense no Rio de Janeiro. A mostra tem lugar na Galeria Askanasy, à Rua Senador Dantas. Na apresentação do folder de divulgação da mostra, o crítico Ruben Navarra fala entusiasticamente acerca do Chabloz artista e dinamizador cultural. O crítico exalta o fato de o estrangeiro ter-se imergido na vida cultural do Ceará, "uma das nossas províncias mais remotas", segundo ele, e lá ter percebido e valorizado as boas iniciativas plásticas de sua gente. Manifestações culturais pululariam nas "tradições regionais das províncias", impregnadas de um "caráter brasileiro" bem mais autêntico e íntegro que "nas cidades cosmopolitas e dissolventes". O grande problema encontrar-se-ia na dispersão e no isolamento a que estariam submetidas essas manifestações, desprovidas do adequado apoio oficial que lhes estimulasse a realização e a divulgação.[24]

Navarra segue sua apreciação crítica elogiando as qualidades artísticas do Chabloz desenhista e pintor. Afirma tratar-se de uma arte que se recusa a enveredar pelos modismos do modernismo, permanecendo, "em sua honestidade a tôda prova",

[22] LIMA, H. C. Exposição de Pintura. *O Estado*, Ceará, 25 dez. 1943.
[23] MARTINS, Fran. A estrela da arte vai brilhar. *O Povo*, Ceará, 7 jan. 1944.
[24] NAVARRA, 1945.

"concientemente (*sic*) aferrada a seus meios", sob a primazia da manutenção de um "jôgo franco com o expectador (*sic*)". O crítico observa a predileção de Chabloz pelo desenho, decorrente de sua maior afinidade com a sutileza do tratamento dos valores do que com "grandes explorações de colorido".[25]

Nesse sentido, não seriam as paisagens o ponto mais alto de sua expressão plástica, uma vez que a fidelidade aos motivos exigiria a captação da luz ofuscante dos trópicos, condição natural à qual não se adapta o olhar do artista. Assim, numa investigação que parece tangenciar a antropologia, entrega-se Chabloz ao registro de diferentes tipos humanos que povoam recantos cearenses. "Aqui é onde sua retina se fixa com uma penetração de garra de rapina"[26], enfatiza Navarra. Chabloz parece fixar-se ao modelo não apenas em busca do exótico, do extra-europeu, mas, sobretudo, objetivando captar a alma daquele indivíduo em particular, o drama de sua existência.

> Essa galeria de tipos, que passa desapercebida a tantos dos nossos pintores artificialmente europeisados, não escapou ao olho perspicaz do europeu, ávido de encontrar rostos humanos em estado de pureza primitiva. Aproximou-se êle dêsses semblantes rudes, sem nenhum diletantismo turístico, mas com respeito humano e clara visão plástica. Deu-nos alguns retratos de uma autenticidade gritante, que nos falam de uma legítima raça brasileira, curtida ao calor do sol nordestino, tingida pela terra e modelada pelo drama da própria existência.[27]

Navarra sugere que essa exploração das características raciais do povo brasileiro poderia ser um importante passo em direção à construção de uma plástica brasileira autêntica. Lembrando os mexicanos, que "souberam cultivar suas tradições não-européias"[28], o crítico propõe que os artistas brasileiros teriam vasto cabedal de matéria-prima pictórica se apenas se dispusessem a olhar para sua gente.

> Com os seus retratos de tipos regionais do Ceará, J.-P. Chabloz chama a atenção para êsse problema, a meu ver, de interesse vital. De que vale quebrarmos a cabeça com procuras abstratas e intelectualizadas de uma pintura "blasée", quando nem exploramos ainda a plástica viva da nossa gente? Para destruir o academismo ou o cerebralismo, basta olhar o povo brasileiro.[29]

Em 1948, em Fortaleza, Chabloz participa, como organizador e expositor, do IV Salão de Abril.[30] Alguns meses depois, parte para a Europa, lá escrevendo o livro *Revelação do Ceará*, várias vezes citado neste artigo. Originalmente concebida em francês, a obra seria publicada em Paris, pelas Edições Albin Michel. Por razões em parte desconhecidas, os editores declinam da publicação, devolvendo os originais ao autor.[31]

---

[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.*
[30] CHABLOZ, *Op. cit.*, p.143.
[31] LEITE, [198-?].

Apenas em 1993, nove anos após a morte do artista, o livro é publicado, em versão traduzida para o português, pela Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará.

Em 1964, Chabloz é congratulado com o título de "Cidadão Honorário de Fortaleza", outorgado pela Câmara dos Vereadores da capital, "por serviços relevantes prestados ao Ceará"[32]. Em dezembro do ano seguinte, é condecorado com a "Medalha do Mérito Cultural", concedida pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, "considerando os relevantes serviços prestados por V. Sa. à causa do alevantamento artístico-cultural de nossa terra"[33], diz o documento que lhe comunica o prêmio.

Em 1980, o artista é homenageado no XXX Salão de Abril. Homenagem de maior porte segue-se em 1982, quando recebe o título de "Cidadão do Ceará", outorgado pela Assembleia Legislativa do estado[34].

A "nova naturalização", a que Chabloz afirma estar disponível em sua chegada ao Ceará, parece ocorrer tanto do ponto de vista interno ao artista, por meio de seu sentimento de pertencimento ao lugar, quanto externo a ele, através da recepção, em grande medida acolhedora, de suas ações no cenário artístico-cultural cearense por parte da crítica, do público e das autoridades governamentais.

Considerações finais

Recém-chegado ao Ceará, Chabloz parece sentir-se transportado para uma espécie de espaço sagrado, no princípio dos tempos. Em escala humana, o princípio está conectado ao nascimento, ao início da vida. Nascer é estar nu, sem roupas física e internamente, e, como vimos, Chabloz afirma ter ali chegado "de certa forma despido e disponível, pronto para uma nova 'naturalização'".[35] A chegada primeira de Chabloz ao estado pode, assim, ser interpretada como uma espécie de renascimento vivenciado pelo artista, pelo menos segundo seus próprios escritos. Renascer é estar nu outra vez, poder vivenciar novamente, pelo menos em parte, o sentimento do novo.

A "nova naturalização" parece dar-se paulatinamente, a partir do conhecimento da realidade por meio de desenhos e pinturas, das novas amizades, das exposições que promove e de que participa, da coluna que escreve em jornal local. Dá-se, também, por meio de apreciações críticas que reconhecem o valor de seus retratos de modelos cearenses e a relevância de suas ações em prol da movimentação artística do estado. Dá-se, ainda, através das condecorações e homenagens que recebe, por iniciativa de instituições diversas. Pelo menos no que tange ao reconhecimento institucional, títulos como "Cidadão Honorário de Fortaleza" ou "Cidadão do Ceará" podem funcionar como

[32] *Jean-Pierre Chabloz* (cursos e atividades). Documento não publicado de autoria de Pedro Eymar Barbosa Costa. MAUC.
[33] Fotocópia do comunicado endereçado a Chabloz, datado de 7 de dezembro de 1965, e assinado por Orlando Vieira Leite, então diretor do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Arquivo do artista. MAUC.
[34] LEITE, *Op. cit*.
[35] CHABLOZ, *Op. cit.*, p.13.

espécies de rituais que celebrariam aquele momento mítico inicial do renascimento, a ele retornando simbolicamente.

Referências Bibliográficas

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

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea.* Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*: Cosmo e História. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). *A fase renovadora na arte cearense.* Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

LEITE, Barboza. *Jean-Pierre Chabloz*: a perseverança ofendida, mas não dominada. Obra não publicada, escrita provavelmente na década de 1980. MAUC.

LIMA, H. C. Exposição de Pintura. *O Estado*, Ceará, 25 dez. 1943.

MARTINS, Fran. A estrela da arte vai brilhar. *O Povo*, Ceará, 7 jan. 1944.

NAVARRA, Ruben. Apresentação. Folder de divulgação da "Exposição Cearense dos Pintores Antonio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz (recentemente chegados do Ceará)". Rio de Janeiro, Galeria Askanasy, jun. 1945. Arquivo do artista. MAUC.

3

A biografia das coisas: arte, colecionismo e circulação da cultura material

Claudia Mattos Avolese (UNICAMP)
Iara Schiavinatto Lis (UNICAMP)
Jens Baumgarten (UNIFESP)

Tradicionalmente as ciências humanas aproximam-se da realidade estabelecendo uma divisão fundamental entre sujeito e objeto. Nesta divisão, ao sujeito é atribuído vida e subjetividade enquanto o objeto é relegado ao mundo das coisas inanimadas. Nas últimas décadas, no entanto, autores como Arjun Appadurai, Alfred Gell e Bruno Latour, entre outros, começaram a questionar tais premissas, chamando atenção para a "vida das coisas", assim como para o poder dos objetos de agir e interagir ativamente como sujeitos na trama social. Objetos são produzidos e em seguida postos em circulação, habitando inúmeras moradas ao longo do que poderíamos considerar sua história singular, ou sua "biografia". Nesse percurso os objetos tornam-se autênticos agentes sociais, transformando a realidade em função de sua interação com outros objetos e pessoas. Pensemos em um exemplo como o Manto Tupinambá, que hoje pertence ao Museu Quais Branly em Paris. Esse manto foi produzido no século XVI em alguma parte do litoral do Brasil, onde, durante um certo tempo, cumpriu uma função ritual específica. Em seguida sua vida transformou-se radicalmente após ter passado para as mãos de sujeitos europeus. Tempos depois, ele atravessou o Atlântico para integrar diversas coleções na Europa antes de encontrar sua atual morada em Paris. Sua agência ao longo desse percurso transformou-se radicalmente, assim como sua aparência e forma de interação no corpo social em que viveu e vive. Ele se transforma e age como sujeito. Todo objeto, nesta perspectiva possui uma vida e uma "biografia", ele constrói sua identidade, sua subjetividade nesse percurso e embrenha-se, com o tempo, na malha de relações sociais a ponto de tornarem-se muitas vezes inseparáveis de outros objetos e pessoas.

A presente sessão do XXXVI Colóquio do CBHA, dedica-se a examinar obras de arte e outros objetos sob o ponto de vista

de suas biografias, em um esforço para contribuir com a construção de um método crítico de abordagem da cultura material do passado e do presente, afetando a própria percepção das temporalidades e as relações ali entretecidas.

A sessão está dividida em três subpartes, correspondendo a três temas centrais para a presente discussão. A primeira parte, dedica-se à "circulação da cultura material" e reúne trabalhos que examinam de perto as transformações e ressignificações das coisas ao longo de suas trajetórias no tempo e através de diversos espaços sociais. A segunda parte: "a biografia das coisas" congrega artigos que examinam as narrativas construídas sobre objetos ao longo do tempo e o impacto desses discursos sobre a sua manifestação material. Por último, a terceira parte desta sessão apresenta um grupo de artigos dedicados ao tema: "trajetos da arte e a formação de coleções", no qual o colecionismo e a relação de objetos com outros objetos é posta em primeiro plano. Em seu conjunto, os artigos reunidos nas três subpartes dessa sessão apresentam uma reflexão rica, diversificada e ampla sobre a vida das coisas e sobre o significado dessa vida e suas trajetórias para a construção da memória cultural.

Circulação e apropriação de gravuras flamengas na azulejaria portuguesa setecentista

Aldilene Marinho César Almeida Diniz
Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro
Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

O presente trabalho tem por objetivo tratar da circulação de um conjunto de gravuras flamengas, produzido entre os séculos XVI e XVII, e discutir como tais estampas assumiram um papel importante na elaboração de dois conjuntos azulejares encomendados para conventos da América Portuguesa em meados do século XVIII. Pretende-se discutir como a trajetória desse conjunto de gravuras se relacionou com a circulação de modelos iconográficos franciscanos e também como interferiu na produção de novas imagens pintadas sobre azulejo. Dessa forma, o trabalho trata da utilização de gravuras como mecanismo de transferência de modelos e de transformação da cultura visual em parte da Europa e da América Portuguesa.

Palavras-chave: gravura; azulejo; circulação de modelos iconográficos.

This study aims to address the circulation of a set of Flemish engravings produced between the 16th and 17th centuries, and discuss how such prints played an important role in the development of two set of tiles ordered for convents in Portuguese America in the mid-18th century. We intent to discuss how the trajectory of this set of engravings was related to the movement of franciscan iconographic models, and also how it interfered with the production of new images painted on tiles. In summary, this paper is about the use of pictures as a transfer mechanism of models and an instrument of visual culture transformation in parts of Europe and Portuguese America.

Keywords: Engravings; tiles; circulation of iconographic models.

Nos conventos franciscanos localizados nas cidades pernambucanas de Olinda e Sirinhaém encontram-se dois conjuntos azulejares que formam ciclos figurativo-narrativos da vida de São Francisco de Assis (c. 1181-1226). Um desses ciclos encontra-se assentado no claustro do Convento de Nossa Senhora das Neves, de Olinda, e o outro na igreja do Convento de São Francisco de Sirinhaém. Tais conjuntos apresentam uma complexa iconografia da vida do fundador da Ordem dos Frades Menores na qual é possível perceber diversas representações que não fazem parte da iconografia medieval franciscana na qual se fundaram seus tipos imagéticos mais tradicionais.

Diante dessa constatação, surgiram vários questionamentos sobre esses dois conjuntos azulejares: de onde vieram aquelas iconografias – por vezes tão diferentes da tradição iconográfica medieval franciscana –, o que representavam aquelas imagens, quais episódios da vida do santo estavam figurados naqueles azulejos?

A investigação com o objetivo de identificar possíveis textos, práticas religiosas e tipos iconográficos que teriam inspirado comanditários e pintores de azulejo na elaboração dessas obras foi a parte mais laboriosa do processo de identificação dessas iconografias. Os documentos escritos, as hagiografias e crônicas dedicadas a São Francisco e à história de sua Ordem são numerosos, reúnem obras volumosas, muitas delas escritas originalmente em latim, e à medida que nossa pesquisa avançava apontava cada vez mais relações com escritos e iconografias produzidos em época bastante anterior à execução dos ciclos azulejares em questão.

Ao longo dessa pesquisa descobrimos que algumas das iconografias mais emblemáticas desses ciclos azulejares – como a do *nascimento de São Francisco* – tinham inspiração numa obra conhecida em português como *Livro das Conformidades*[1], atribuído ao franciscano Bartolomeu de Pisa (†1401), ativo na segunda metade do século XIV. Entretanto, percebemos que essa obra não era citada nos estudos consultados e que, de alguma forma, trataram da iconografia franciscana no Brasil. Em paralelo ao estudo dessa obra, a luz sobre o que representavam as iconografias desses azulejos veio, principalmente, da análise comparativa, e concomitante, de fontes escritas, pinturas e livros de gravuras aos quais tivemos acesso.

As gravuras impressas desempenharam um importante papel na idealização e execução dos azulejos historiados que saíram das oficinas portuguesas na primeira metade do século XVIII. A arte azulejar lusitana valeu-se fortemente do recurso das imagens gravadas como modelo para os seus artistas[2]. Sabemos que os pintores de azulejos possuíam álbuns de estampas e utilizavam frequentemente esses modelos, inclusive na execução dos motivos decorativos que adornavam os painéis azulejares.

[1] BARTHOLOMAEO DE PISA. De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu (c. 1390). *Analecta Franciscana*. Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1906. Tomus IV.
[2] Entre outros estudos Cf. MONTEIRO, João Pedro. A azulejaria portuguesa nos séculos XVII e XVIII. In: *Portugal/Brasil-Brasil/Portugal*: duas faces de uma realidade artística. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. p. 290-303.

A ampla circulação das gravuras vindas, sobretudo, de Antuérpia e da Itália para Portugal foi determinante para que os modelos oriundos desses centros artísticos se multiplicassem na pintura azulejar lusitana.

Sabendo-se que muitos mestres azulejistas do Setecentos executaram suas obras a partir de gravuras, é preciso levar em conta que a apropriação das estampas acarretava um trabalho de adaptação que exigia bastante da habilidade do pintor. Além de outras ações, o artista deveria ajustar as cenas que lhes serviam de modelo ao espaço de grandes proporções comuns aos painéis cerâmicos dos ciclos historiados, "o que poderia implicar cortes e outras alterações"[3] frente ao modelo gravado. Contudo, para alguns painéis azulejares estudados, as apropriações desses modelos são bastante significativas e demonstram uma dinâmica que envolvia a inventividade dos artistas não somente na adaptação dos espaços, mas também no processo de reelaboração das cenas figuradas nos azulejos.

Após um longo período de pesquisa, na *Fundação Biblioteca Nacional*, em outros arquivos e também em portais eletrônicos de bibliotecas e museus diversos, finalmente descobrimos o livro de gravuras que servira de modelo e inspiração para a maioria dos painéis dispostos nos referidos ciclos azulejares de Olinda e Sirinhaém. Conforme foi possível verificar, os modelos não vinham da série de gravuras indicada pelo estudioso franciscano Frei Bonifácio Müller, em trabalho publicado na década de 1960[4]. Esse livro de gravuras indicado por Frei Müller fora impresso originalmente em 1570 e organizado pelo mestre gravador conhecido como Philipus Galleus (1537-1612), ativo entre os séculos XVI e XVII.

Diferentemente das informações apresentadas por Bonifácio Müller, *descobrimos que outro livro de gravuras serviu de modelo para a grande maioria dos painéis que compõem esses dois ciclos azulejares*. Esse segundo livro, intitulado *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia*, fora impresso por volta de 1600[5], pelo gravador e editor de livros de gravuras, Justus Sadeler (c. 1572 - c.1620), atuante em Veneza e em Augsburg e membro de uma das famílias de gravadores mais conhecidas do período entre o final do século XVI e início do século XVII. As estampas que constam desse livro assumiram, muitos anos após a sua primeira impressão, um papel de grande relevância na elaboração dos dois conjuntos azulejares estudados, trazidos de Portugal para a América Portuguesa, em meados do século XVIII.

A circulação do referido livro de gravuras entre, pelo menos, Antuérpia, Veneza e Lisboa levou tais estampas até as oficinas azulejistas setecentistas onde foram utilizadas pelos pintores de azulejo. Para este trabalho separei alguns exemplos dos usos dessas gravuras pelos artistas portugueses, com o objetivo de demonstrar que a utilização das

[3] CÂMARA, Maria Alexandra T. G. da & Verão, Maria T. A Azulejaria de Setecentos nas igrejas conventuais na cidade da Horta: principais dinâmicas decorativas. *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, 20: 141-156. p. 147.
[4] MÜLLER, Fr. Bonifácio (OFM). Os azulejos do convento de São Francisco de Olinda. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, v. 46, p. 354-365, 1967.
[5] Sobre esse livro, identificamos também outra edição, datada por volta de 1634, impressa a partir de uma regravação das placas em metal que deram origem ao livro de Sadeler impresso em 1600.

gravuras é mais complexa do que a simples transposição de modelos iconográficos das estampas para o suporte cerâmico, como muito já se escreveu nos estudos dedicados à azulejaria portuguesa.

Um dos painéis, encontrado no ciclo narrativo do claustro do Convento de Nossa Senhora das Neves, de Olinda (fig. 1), apresenta um exemplo de pintura azulejar de seguimento integral do modelo gravado (fig. 2). Suas cenas representam três episódios da vida de São Francisco e, conforme identificamos durante a pesquisa de doutoramento da autora deste artigo, foram pintadas a partir do referido livro de gravuras de Justus Sadeler, seguindo fielmente o modelo que circulava na série de estampas gravadas.



Figura 1. Anônimo. A pregação aos peixes; A pregação às aves; O sonho do papa Inocêncio III, c. 1743. 19 x 16 azulejos. Claustro do Convento de N. Sr.ª das Neves, Olinda. Foto: Aldilene César (2013).



Figura 2. SADELER, Justus. *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia*, c. 1600. Gravura, 18,5 x 27 cm. Estampa 09.

Dois dos episódios representados são conhecidos da tradição iconográfica franciscana medieval e representam a "A pregação às aves" e "O sonho do papa Inocêncio III". Já a representação da "Pregação aos peixes" emerge como parte dos episódios da vida de São Francisco que passam a ser figurados na Era Moderna. As cenas procedentes da iconografia medieval do fundador da Ordem foram conformadas orginalmente por Giotto di Bondoni (1267-1337), durante a execução do ciclo monumental de afrescos, elaborado para a igreja superior da Basílica de Assis. O painel do claustro olindense representa três das quatro cenas figuradas na gravura.

Em nossa pesquisa identificamos também o caso de uma mesma gravura (fig. 3) que fora utilizada como modelo integral para um painel azulejar do ciclo de Olinda (fig. 4) – com o acréscimo de paisagens para compor os espaços excedentes do azulejo – e também como modelo, porém, com apropriações, para o ciclo de Sirinhaém (figs.5 e 6). A pintura desses painéis aponta para o fato de que não existiam regras muito específicas para a utilização das gravuras nas oficinas azulejistas da época, mesmo

quando tudo indica que os dois ciclos azulejares em questão foram encomendados no mesmo período e produzidos na mesma oficina. O aspecto que mais chama a atenção neste caso é que os artistas que executaram os azulejos de Sirinhaém, apesar de tomarem a gravura como modelo, distribuíram os três episódios representados na gravura em dois diferentes painéis.



Figura 3. SADELER, Justus. *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia*, c. 1600. Gravura, 18,5 x 27 cm. Estampa 16.



Figura 4. Anônimo. S. Francisco sendo espancado por demônios; S. Francisco atormentado pelo demônio no Monte Alverne; S. Francisco sendo alimentado por um anjo, c. 1743. 19 x 24 azulejos. Claustro do Convento de N. Sr.ª das Neves, Olinda. Foto: Aldilene César (2013).

Assim, no painel encontrado na capela-mor da igreja de Sirinhaém, tem-se a passagem em que São Francisco aparece sendo alimentado por um anjo e sofrendo o ataque de um demônio, que tenta derrubá-lo enquanto o santo rezava no alto do Monte Alverne. Já o episódio em que o santo aparece sendo espancado por demônios foi figurado em outro painel, que fora assentado na nave da mesma igreja, dividindo o quadro azulejar com outra iconografia franciscana, que não aparecia na gravura: a do sonho do papa Inocêncio III.

Assim, os artistas do ciclo de Sirinhaém juntam a cena em que Francisco é espancado por demônios àquela do sonho do papa, invertendo a ordem de destaque dos episódios nas gravuras. Logo, os pintores de Sirinhaém transformam o destaque principal da gravura em cena do segundo plano no painel azulejar. De forma semelhante, dão a um episódio de segundo plano na gravura o realce de cena principal no azulejo. Assim, a análise do ciclo de Sirinhaém demonstrou outro tipo de apropriação dos modelos gravados: aquele que não só modifica, reinterpreta, mas também aquele que redistribui as cenas das gravuras em diferentes painéis e espaços compositivos das imagens azulejares.



Figura 5. O Sonho do papa Inocêncio III; S. Francisco sendo espancado por demônios, c. 1743. 19 x 27 azulejos. Igreja do Convento de São Francisco, Sirinhaém. Foto: Aldilene César (2013).



Figura 6. S. Francisco atormentado pelo demônio no Monte Alverne; S. Francisco sendo alimentado por um anjo, c. 1743. 13 x 21 azulejos. Igreja do Convento de São Francisco, Sirinhaém. Foto: Aldilene César (2013).

Sobre as cenas representadas na gravura (fig. 3) e nesses azulejos de Olinda e Sirinhaém (figs. 4, 5 e 6), concluímos que essas destacam as conformidades entre os passos de São Francisco e a vida de Jesus. A representação do episódio em que um demônio tenta derrubar o santo assisense do alto do Monte Alverne pode ser compreendida, por analogia, com as tentações sofridas por Jesus indicadas no Evangelho de Mateus[6]. Já para a cena em que Francisco aparece sentado sobre uma pedra, com atributos de eremita – portando um manto com capuz e cajado de peregrino –, sendo alimentado por um anjo, a relação se dá entre a apresentação do patriarca franciscano como *Alter Christus* e as prefigurações de Cristo. A iconografia cristã destina representação semelhante ao profeta Elias, santo eremita que foi alimentado por um anjo no deserto, considerado na *teoria da* interpretação figural como uma das prefigurações de Cristo.

Entre as conclusões de nossa pesquisa verificamos que o processo de circulação e transferência de modelos iconográficos – do qual fazem parte o livro de gravuras de Justus Sadeler e os conjuntos azulejares referidos neste trabalho – constituía um complexo jogo de trocas culturais que, dentre outras ações, envolvia a transposição das imagens gravadas para outros suportes como também a apropriação das estampas como fonte de inspiração e ponto de partida para a elaboração de novas imagens. Ainda entre essas conclusões, verificamos que as lógicas que norteavam o trabalho dos pintores de azulejo eram muito mais complexas do que a ideia simplista de que esses artistas apenas seguiam modelos encontrados nos muitos álbuns de gravuras que circulavam entre as oficinas azulejistas lusitanas da época, conforme apontava parte da historiografia consultada sobre o tema.

Assim, constatamos que esses pintores de azulejo eram sujeitos de um fazer artístico que ia muito além da simples prática copista de gravuras e envolvia a apropriação de modelos, mas também a inventividade dos artistas, como atestam as análises

[6] Mateus 4: 5-10.

comparativas que produzimos entre as dezenas de painéis que estudamos e as gravuras com as quais guardam relações.

No caso da iconografia franciscana, essa circulação de gravuras e transferências de modelos[7] envolve ainda a apropriação de tipos iconográficos diversos que vinham sendo elaborados desde a arte medieval, e que continuaram ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII sendo apropriados e reelaborados a partir dos interesses dos comitentes, da inventividade dos artistas e do desenvolvimento das práticas religiosas num processo de longa duração de desenvolvimento dessa iconografia.

Por fim, ressaltamos que as origens iconográficas das cenas representadas nos azulejos em questão eram desconhecidas da historiografia e foram identificadas, em sua grande maioria, pela autora deste trabalho durante sua pesquisa de doutoramento. Até então, os poucos estudos que citavam esses ciclos azulejares não identificavam adequadamente suas cenas e tampouco suas origens iconográficas. Alguns desses trabalhos retomaram a informação de Frei Bonifácio Müller e também apontaram, equivocadamente, o livro de gravuras de Philipus Galleus como a origem iconográfica das cenas azulejares dos referidos ciclos narrativos. De outra forma, demonstramos que fora o livro de gravuras de Justus Sadeler, impresso em 1600, aquele que realmente servira de modelo e inspiração para a execução da maior parte dos painéis que compõem os ciclos azulejares da vida de São Francisco encontrados nos conventos da Ordem dos Frades Menores localizados em Olinda e Sirinhaém.

Referências Bibliográficas

BARTHOLOMAEO DE PISA. De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu (c. 1390). *Analecta Franciscana*. Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1906. Tomus IV.

CÂMARA, Maria Alexandra T. G. da & Verão, Maria T. A Azulejaria de Setecentos nas igrejas conventuais na cidade da Horta: principais dinâmicas decorativas. *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, 20: 141-156.

HALL, James. *Dictionary of subjects and symbols in Art*. London: John Murray, 1979.

MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MONTEIRO, João Pedro. A azulejaria portuguesa nos séculos XVII e XVIII. In: *Portugal/Brasil-Brasil/Portugal*: duas faces de uma realidade artística. Lisboa:

[7] Para saber mais sobre a circulação de livros e gravuras flamengos na América Portuguesa, ver STOLS, Eddy. Livros, gravuras e mapas flamengos nas rotas portuguesas da primeira mundialização. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia (Orgs). *Um Mundo sobre Papel*: Livros, Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo / Belo Horizonte: Edusp / Ed. UFMG, 2014. p. 57-99.

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. p. 290-303.

MÜLLER, Fr. Bonifácio (OFM). Os azulejos do convento de São Francisco de Olinda. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, v. 46, p. 354-365, 1967.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, v.1.

SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. *Azulejaria portuguesa no Brasil* (1500-1822). Corpus de Azulejaria Portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SÃO BOAVENTURA. Legenda Maior. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 551-686.

SINZIG, Fr. Pedro (OFM). *São Francisco de Assis e seu culto no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1926.

THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia (Orgs). *Um Mundo sobre Papel*: Livros, Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo / Belo Horizonte: Edusp / Ed. UFMG, 2014.

Entre Ocidente e Japão: circulação dos objetos artísticos e da técnica de perspectiva

Michiko Okano
Universidade Federal de São Paulo

Este estudo pretende investigar uma nova relação criada por meio do deslocamento, da apropriação e da hibridação decorrentes da circulação das obras de arte e da técnica da perspectiva ocidentais no Japão na Era Edo (1600-1868), por meio de algumas obras de Okumura Masanobu e Katsushika Hokusai[1]. A técnica ocidental, ao se deslocar para o Japão e associar-se com distintos contextos históricos, sociais e culturais, tornou-se agente de criação de novos signos. É esta outra faceta da biografia da perspectiva que o texto pretende abarcar.

Palavras chave: perspectiva; arte japonesa; *uki-e*; Hokusai; Okumura Masanobu.

The purpose of this study is to investigate a new relation created due to the dislocation, appropriation and hybridization caused by the circulation of Western art works and perspective techniques in Japan in the Edo Period (1600-1868), through some of the works of Okumura Masanobu and Katsushika Hokusai. Western techniques, once dislocated to Japan and associated with distinct historical, social and cultural contexts became an agent for the creation of new signs. It is this other aspect of perspective's biography that the text intends to encompass.

Key words: perspective; Japanese art; *uki-e*; Hokusai; Okumura Masanobu.

[1] Todos os nomes em japonês estão colocados na sua versão original, na ordem sobrenome e nome.

Visões da perspectiva ocidental

De acordo com a frequente visão apresentada nas bibliografias ocidentais, o estudo da perspectiva inicia-se no Renascimento, na figura de Filippo Brunelleschi (1377-1446). O desenvolvimento dessa técnica foi regido por um pensamento que estabelecia a técnica *liberalis* em detrimento da técnica mecânica, ou seja, privilegiava mais as operações intelectuais que as atividades manuais e em que a razão organizava o eixo central da visualidade ocidental. O primeiro tratado que sistematizava a perspectiva foi escrito pelo arquiteto, pintor e teórico Leon Battista Alberti (1404-1472), o qual lançou as bases da estética renascentista.

No entanto, existem outras leituras sobre o assunto. Belting (2011) esclarece que a teoria da perspectiva que revolucionou a visão do mundo foi formulada pela pesquisa de ótica do matemático árabe Ibn al Haithan, conhecido também como Alhazhen (965-1040). O que os florentinos fizeram foi uma tradução da teoria científica para a prática artística, isto é, "da teoria visual árabe para a teoria pictórica ocidental", criando "imagens visuais baseadas nas medidas do olhar humano". (BELTING, 2011, p.27).

Outra pesquisa, de Felipe Soeiro Chamovich (2009), associa a perspectiva aos franciscanos e, portanto, à Teologia, proveniente da interpretação, do livro de origem islâmica Gêneses por Roberto Grosseteste (1168-1253) [2] . Os denominados "perspectivistas", dentre eles John Peckham (1279-1292) e Roger Bacon (1214-1292), adotaram os estudos de Alhazen: o primeiro escreveu o *Manual de perspectiva*, um dos livros de ótica mais copiados antes da invenção da imprensa e Roger Bacon escreveu, em 1267, *Opus Maius: de signis.* John Peckham foi convidado a dar aula em Florença em 1290, onde exerceu grande impacto nos intelectuais, dentre os quais estaria Filippo Brunelleschi.

Desse modo, um caminho foi traçado: o estudo da ciência da ótica árabe de Alhazen deslocou-se para o ocidente, formou um amálgama com a visão teológica dos franciscanos, na qual a perspectiva se tornou uma evidência da criação divina do universo e, mais tarde, foi associada com a arte em Florença.

A perspectiva linear é considerada um símbolo racional e eurocêntrico conforme Panofsky (1999), que salienta ser composição de um espaço puramente matemático, isto é, infinito, imutável e homogêneo. O autor evidencia que tal representação difere da estrutura do espaço psicofisiológico, dado que o nosso olho não é imóvel e a nossa visão é composta de dois olhos, em movimento constante e que gera um campo de visão esferoidal. A perspectiva seria, assim, uma representação que ignora as circunstâncias da imagem da retina e que é baseada na construção de uma visualidade que não corresponde à nossa real visão.

[2] Presidente da Universidade de Oxford de 1215-1221, lecionou Teologia aos franciscanos de 1229 a 1235, quando se tornou bispo de Lincoln.

A associação da perspectiva com o sistema alfabético é apontada por Kerckhove (2009). O professor e pesquisador da Universidade de Toronto salienta que o alfabeto fonético greco-romano, cujos caracteres são representativos do som, teria um papel determinante ao destacar tempo e sequência e, a longo prazo, teria afetado a organização do pensamento, conduzido à racionalidade da experiência, incluindo a percepção do espaço. Assim, para o autor, a perspectiva, a representação proporcional do espaço em três dimensões, seria uma projeção direta da adoção do alfabeto como sistema de escrita.

A perspectiva é também considerada, de acordo com Belting (2015), como metáfora da janela, pois reporta ao olhar por uma abertura. Desse modo, a posição do espectador fica implícita, marcada pela cisão entre dentro e fora, entre sujeito e objeto, entre o aqui em que o sujeito se encontra e o lá que só o olhar pode alcançar, ressaltando o "oculocentrismo" da perspectiva. Nesse caso, ela seria a forma simbólica do sujeito e do seu olhar, a qual "traz o objeto observado na pintura por meio da condução do olhar sobre ela". (BELTING, 2011, p.211)

Todavia esses estudos revelam que a perspectiva linear pode ser considerada, prioritariamente, como algo que representa o Ocidente, não apenas como símbolo eurocêntrico, como quer Panofsky, ou pela sua associação com o sistema alfabético, conforme Kerkhove, ou ainda pela metáfora da janela e oculocentrismo, segundo Belting, mas pelo denominador comum de todas essas teorias, o antropocentrismo, a posição central do homem na maneira de ver e representar o mundo.

Constrói-se, portanto, de acordo com o estudo realizado, um sistema racional de dualidades opositivas sujeito/objeto, interno/externo, homem/natureza e centro/periferia que, a nosso ver, caracteriza a cultura ocidental se a compararmos com a japonesa, que obscurece essa oposição e cria uma zona de coexistência entre essas binariedades.

Norman Bryson (1983) faz uma interessante observação a respeito da distinção entre *gaze* e *glance*: a lógica do primeiro seria a redução do corpo do pintor ou espectador para um ponto singular, uma mácula da superfície da retina, e o ato de ver estaria associado à remoção da dimensão espaço e tempo, com o desaparecimento do corpo – o que corresponderia à perspectiva; o segundo, *glance*, direcionaria a visão na temporalidade durável do sujeito que vê, sem buscar agrupar o processo do ver e os traços desse corpo e seus vestígios não seriam excluídos das obras. Relaciona-se com a visão do pássaro das obras japonesas em que o artista se desloca para construir a imagem. *Gaze* e *glance* constroem diferentes espacializações do tempo na representação.

Outro estudo do mesmo autor (1987) acrescenta a visão do filósofo japonês Keiji Nishitani[3], na qual a perspectiva linear estaria limitada à definição do sujeito em relação ao objeto visto e desejado. Em um espaço sem limites, no vazio denominado, em

[3] Keiji Nishitani (1900-1990) é um filósofo japonês da Escola de Kyoto, discípulo de Kitaro Nishida.

japonês, *kû* 空, ou *sunyata* no budismo Mahayana, o indivíduo perderia as suas referências e o olhar possessivo desapareceria. Assim, a impermanência e o fluxo de constantes transformações são consideradas características da cultura e arte japonesas, representadas ora pela flor da cerejeira, símbolo da nação, ora pela pintura em rolo denominada *emakimono* 絵巻物. No caso da cerejeira, as flores caem em plena florescência, e a sua duração é bastante limitada: um vento forte basta para que elas formem um tapete cor-de-rosa no chão. Na pintura-rolo *emakimono,* as imagens e textos aparecem ao olhar conforme ela é desenrolada, enquanto os outros já contemplados se escondem no manejar do rolo: é uma pintura que se mostra no fluxo temporal na sua relação com o sujeito.

As pinturas associadas a *glance*, conforme Bryson, no nosso caso, as japonesas, não adotaram a perspectiva como técnica na sua tradição e, assim, a bidimensionalidade é uma das suas características. A relação entre sujeito/objeto ou homem/natureza é mais associativa e prevalece a concepção de ser humano como parte do meio natural.

Ao nos depararmos com uma composição de fragmentação, por exemplo, a famosa obra de *ukiyo-e, Jardins das Ameixeiras em Kameido,* de Hiroshige, copiada por Van Gogh, em que o tronco da ameixeira aparece entrecortado no primeiro plano, é possível compreender que é uma visão onde o homem não se encontra apartado da natureza, mas nela inserido.

O primeiro japonês a ganhar Prêmio Nobel de Física, Hideki Yukawa (1959) já salientava a relação conciliativa e não dominadora dos japoneses com a natureza. O físico evidencia também o individualismo ocidental, que confronta a circunstância externa, ao passo que o Oriente "possui uma sabedoria sutil para buscar condições confortáveis do viver humano pela adaptação às condições naturais". (YUKAWA, 1959, p.29)

Em diálogo com esse pensamento de Yukawa, a perspectiva, símbolo do antropocentrismo, não poderia ter criado raízes numa sociedade em que a importância do coletivo sobressai em detrimento da individualidade: a harmonia comunitária é priorizada que a liberdade individual.

A metáfora da janela indicada por Belting não teria sentido na cultura japonesa tradicional, uma vez que a sua arquitetura apresenta portas-janelas que se abrem totalmente para o jardim e estabelecem, assim, uma integração entre o interior e o exterior. Trata-se de um modo de ver em que não se estrutura a paisagem a partir do olhar do homem, centro do universo, mas da sua incorporação e coexistência com a natureza.

Simultaneamente, não se nota, na arte japonesa tradicional, nenhuma intenção de retratar a realidade tal e qual. O artista pode determinar o tamanho dos objetos, de acordo com a sua intenção de mostrá-los, sem estar preso a uma noção de localização no espaço e, portanto, a uma medida determinada pelo seu olhar.

Nessa linha, desenvolveram-se técnicas tais como a 逆遠近法 *gyaku enkin'hō* (perspectiva inversa), na qual se representava o que está perto em tamanho pequeno e o que está longe em dimensão grande, independentemente da localização do objeto na composição; ou ainda a 上遠下近 *jōen kakin* (em cima longe, em baixo perto), em que o desenho no alto do papel (ou seda) fazia referência aos que se localizavam longe e o que estava na parte inferior era retratado mais perto.

Considerando o significado da perspectiva no Ocidente e a distância que se interpõe entre ela e a cultura e arte japonesas, cabe refletir sobre essa contraposição na Era Edo, quando ocorreu o deslocamento dessa técnica para o universo nipônico.

O deslocamento: do Ocidente ao Japão

O diálogo entre a arte japonesa e a ocidental teve início no século XVI com a chegada dos portugueses no Japão, em 1543, acompanhada de catequização dos japoneses. Todavia, essa troca foi bastante acanhada, pelo fato de as obras terem sido, em primeira instância, imposição de cópias das artes religiosas cristãs, sem espaço para inovações e, num segundo momento, produção de biombos Namban pelos japoneses, que adotaram os portugueses como temática das suas peças, sobretudo com técnicas nipônicas.

Pela natureza das obras e pela curta duração, esse processo não chegou a proporcionar deslocamento e circulação consideráveis da técnica ocidental no Japão.

Portanto, o diálogo mais significativo entre Japão e Europa teve lugar na Era Edo (1603-1868). Com o país unificado pelo shogunato Tokugawa, o período distingue-se pela expulsão dos jesuítas portugueses e pelo fechamento dos portos para as nações estrangeiras, exceto a Holanda, China e Coreia. Os holandeses foram os únicos ocidentais a terem permissão de entrada no Japão, embora a sua permanência estivesse limitada apenas à ilha de Dejima, ao sul da ilha de Kyûshû.

Diante de tal quadro, as questões que se colocam para a análise desse fenômeno dizem respeito à ação da perspectiva naquele contexto e às redes e conexões que ela criou na arte japonesa do período, as quais levam, sobretudo, a investigar as possibilidades de produção de novos signos, de criação de uma semiosfera estruturada por uma técnica notadamente ocidental.

Duas gravuras *uki-e* de Okumura Masanobu (1686-1764) dos primórdios do uso da perspectiva e três de Katsushika Hokusai (1760-1849), imbuídas de uma releitura da técnica ocidental, serão nosso objeto de análise.

É interessante notar que, na Era Edo, houve busca e interesse dos próprios japoneses pela perspectiva, diferentemente do que aconteceu na fase portuguesa, em que existiu uma orientação impositiva estrangeira.

Apesar do cenário de afastamento perante o Ocidente, o interesse pelo diverso fez com que a arte ocidental aproveitasse brechas no sistema por meio da circulação, embora restrita, de gravuras holandesas, ou ainda por intermédio da China, o que parece ser uma hipótese mais plausível (KISHI, 2004; FORRER, 2010) pelo fato de o 8º shogun, Tokugawa Yoshimune, ter permitido a importação de livros ocidentais traduzidos na língua chinesa, já em 1720.



Fig. 1 | *Sakaichô Fukayachô Shibaichô Ôuki-e* (Pintura do Distrito do Teatro Kabuki em Sakaichô e Fukaichô) (fig.1), 44.0 x 64,7cm, circa 1745

Nessa conjuntura surgiu *uki-e*[4], a primeira tentativa japonesa de assimilação da técnica da perspectiva. 浮絵 *uki-e* é formado pelo caractere 浮 (*uki*) que significa flutuar e 絵 (*e*) cuja semântica é pintura/desenho. Trata-se, portanto, de "estampas flutuantes", justamente porque as cenas pareciam, para o olhar japonês, estar flutuando num espaço dotado de profundidade.

As gravuras *uki-e* têm como temáticas o teatro *kabuki*[5] e a área de prazeres, em razão dos dois entretenimentos terem sido, dentre outros, os mais populares na época. A primeira estampa *uki-e* conhecida data de 1739 e, no desenvolvimento nipônico dessa

[4] É preciso tomar cuidado para não confundir *uki-e* com *ukiyo-e*, pela proximidade da leitura, este último, pinturas do "mundo flutuante", que se refere às xilogravuras produzidas na Era Edo, enquanto que *uki-e* são especificamente aquelas que utilizam a perspectiva linear, também conhecidas como *kubomi-e*.
[5] *Kabuki* é o teatro tradicional japonês, que teve origem no início do século XVII e foi fundado por uma mulher, Izumo no Okuni. O termo vem do verbo *kabuku*, que significa ser "fora do comum". Inicialmente composto apenas por mulheres, esse teatro sofreu proibição oficial e, mais tarde, veio a ser dança-teatro executada apenas por homens. Tornou-se uma forma de entretenimento popular na Era Edo, em distritos como Yoshiwara, onde havia área de prazeres. Atualmente, é considerado Patrimônio Cultural Intangível do Japão.

técnica, é possível entrever duas gerações: a primeira, de 1751-1764 e a segunda, de 1767-1801, cuja gradativa desaparição ocorreu nos primeiros anos do século XIX.

Okumura Masanobu, um representante da primeira geração, apresenta, nos primórdios do desenvolvimento de *uki-e*, gravuras como o *Sakaichô Fukayachô Shibaichô Ôuki-e* (Pintura do Distrito do Teatro Kabuki em Sakaichô e Fukaichô) (fig.1), 44.0 x 64,7cm, provavelmente de 1745, acervo do Boston Museum of Fine Arts.

Trata-se da descrição do Distrito do Teatro *Kabuki*, cujo teatro se localiza na segunda casa do lado direito da rua, onde estão duas figuras humanas em posição elevada, provavelmente divulgando as peças. Ao redor, encontram-se as casas comerciais e a movimentação das pessoas entre as cidades de Sakai, anterior ao portão retratado na parte frontal da estampa, e Fukai, ao longe.



Fig. 2 | *Ryôgoku-bashi Yûzumi Uki-e Kongen* (Apreciando a frescura do entardecer na Ponte Ryôgoku, Perspectiva Original), 34.3 x 47 cm, acervo de Boston Museum of Fine Arts.

Interessa-nos observar a justaposição do modo de representação ocidental e do japonês: se temos, no plano frontal e médio, o uso da perspectiva geométrica, no posterior, veem-se a perspectiva isométrica e a vista de voo do pássaro, tradicionalmente utilizadas no Japão. No fundo, em lugar da linha do horizonte, encontram-se casas, uma montanha, pássaros, uma pipa e as habituais nuvens para ocultar o que o artista não pretende mostrar. Apesar do uso da técnica ocidental, nota-se que não existe um ponto de fuga único, mas dois pontos que regem, distintamente, a parte direita e esquerda da rua. O olhar do observador, ao se localizar num ponto alto, diminui o espaço do céu na pintura se comparada às ocidentais.

O similar diálogo das distintas técnicas apresenta-se de modo mais marcante na gravura do mesmo autor e da mesma época que a primeira, denominada *Ryôgoku-bashi Yûzumi Uki-e Kongen* (Apreciando a frescura do entardecer na Ponte Ryôgoku, Perspectiva Original) (fig.2), 34.3 x 47 cm, acervo de Boston Museum of Fine Arts.

Tem-se a cena de uma casa, ponto de espera das embarcações que se tornou local de encontro entre homens e mulheres, ou seja, uma zona de entretenimento, de onde se avista a Ponte Ryôgoku, à direita da gravura, ainda hoje existente. A lua perto do Pagode de Cinco Pisos do Templo Asakusa no canto superior esquerdo da estampa indica o entardecer. Embora a parte interna da casa — os homens e as mulheres ora jogam, dançam ou tocam instrumentos — seja retratada com o uso da perspectiva geométrica, a parte externa – rio, barco, casas, pontes, templo e até bancos da casa de chá do outro lado do rio — é representada à maneira japonesa.

A técnica da perspectiva foi também adotada, por outros artistas da Era Edo, como Katsushika Hokusai no 洋風版画 *Yôfû Hanga* (Gravura em Estilo Ocidental). Autor conhecido pelo Ocidente, sobretudo pela famosa xilogravura *A Grande Onda de Kanagawa*, mudou de nome artístico mais de trinta vezes e de moradia por mais de noventa vezes; foi longevo, viveu até os 89 anos, e deixou um legado de mais de trinta mil desenhos (FORRER, 2010).

Hokusai teve, na sua adolescência, o treinamento de entalhador de blocos de madeira para gravura; com 19 anos, tornou-se discípulo de Katsukawa Shinsô (1726-1812), renomado artista de atores do teatro tradicional *kabuki*. Por volta de 1793, ele estudou as pinturas com Tawaraya Sôri (1764-1780) da Escola Sôtatsu e, após 1792, começou a adotar as técnicas ocidentais. A partir de então, as suas obras começaram a revelar algo peculiar do artista.

A incursão de Hokusai pelo método estrangeiro está associada a outra figura, Shiba Kôkan (1747-1818), grande pesquisador de estudos holandeses, 蘭画 *Ranga*, e um dos pioneiros a introduzir os métodos e estilos ocidentais na pintura, juntamente com Odano Naotake (1750-1780) (FORRER, 2010; NARUSE,1991). Com base nessas experiências, como também naquelas provenientes de fontes holandesas ou chinesas, Hokusai teria produzido as *Yôfû Hanga*, nas quais introduz a técnica ocidental.

Destacamos a xilogravura *Express Delivery Boats Rowing Through Waves* (*Oshiokuri hatô tsûsen no zu*) (fig.3), da série de Paisagens em Estilo Ocidental, 18.5 x 24.5 cm, de 1800-1805, acervo do Museum of Fine Arts Boston, comparando-a com a *A Grande Onda de Kanagawa* (fig.4), (Kanagawa oki nami ura) *da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji,* 255 x 380 cm, de 1830-31, acervo do The Metropolitan Museum of Art.

Em relação à primeira gravura de Hokusai, nota-se a introdução de elementos ocidentais, como a perspectiva, na composição do barco maior em primeiro plano e do plano médio com embarcações menores; da utilização do claro e escuro que traz uma

dramatização na grande onda; da linha do horizonte com as montanhas tridimensionais ao fundo; do céu que ocupa um espaço grande na obra; e no título da obra no canto direito superior em *kana* (caracteres fonéticos japoneses) de modo contínuo e não em ideograma, na linha horizontal[6], em uma imitação do alfabeto.



Fig. 3 | Express Delivery Boats Rowing Through Waves (Oshiokuri hatô tsûsen no zu), da série de Paisagens em Estilo Ocidental, 18.5 x 24.5 cm, de 1800-1805, acervo do Museum of Fine Arts Boston

No caso de *A Grande Onda de Kanagawa, (Kanagawa oki nami ura)* (fig.4) da série *Trinta e seis vistas do Monte Fuji,* 255 x 380 cm, de 1830-31, acervo do The Metropolitan Museum of Art, obra realizada trinta anos depois da primeira estampa, a dramaticidade aumenta com a supressão do plano médio e o trabalho gráfico da parte branca das ondas. Essa mesma tensão é representada pela organicidade da onda e uma considerável abstração do monte Fuji, bem como pelo contraste entre o fluxo e o estável. Existe um requinte composicional de Hokusai, ao trazer a forma triangular do monte, na onda mais baixa. O céu é tratado com *bokashi (dégradé)*, em ambos os sentidos, cinza na parte inferior e um tom alaranjado na parte superior, evidenciando uma grande nuvem que, por sua vez, imita a forma orgânica da grande onda. Além disso, o azul-da-prússia que predomina nesta gravura não teria existido se não fosse o contato com a Europa.

[6] Naquela época, era habitual escrever em ideograma, ou numa conjunção entre ideograma e *kana*, na linha vertical, de cima para baixo, da direita para a esquerda.

É essencial, ainda, salientar a criação de uma nova estética, estudada por alguns autores como Forrer, 2010; Naruse,1991; Suzuki,1972; Nakamoto, 1990: trata-se da fragmentação do objeto no primeiro plano e a técnica do *bokashi (dégradé).*



Fig. 4 | A Grande Onda de Kanagawa, (Kanagawa oki nami ura) da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji, 255 x 380 cm, de 1830-31, acervo do The Metropolitan Museum of Art

Esse corte do primeiro plano é criado para evidenciar o contraste entre ele e o plano de fundo, com a supressão do plano médio, o que sucede também com a estampa anterior. A tentativa de criação dessa técnica composicional tem precursores como Shiba Kôkan e Oda Naotake, tendo sido desenvolvida nas mãos de Hokusai. É interessante notar que alguns críticos, como Théodore Duret (1838-1927)[7], não haviam considerado tal técnica como uma reinterpretação, mas uma falsa interpretação da perspectiva.

O *bokashi (dégradé)*, largamente utilizado por Hokusai, ora para descrever o céu, o mar, o rio, ora o Monte Fuji e outros temas, surgiu igualmente pelo desejo de propiciar profundidade nas obras. Em ambos os casos, o artista teria procurado traduzir, ao estilo japonês, a característica da pintura ocidental com a valorização da representação de densidade da atmosfera, como na obra *A Grande Onda de Kanagawa*.

Assim, podemos verificar, na obra *Mishima Pass in Kai Province* (fig.5), de 1831, *ôban,* 25,6 x 37,8cm, do The Metropolitan Museum of Arts, o tronco da árvore em primeiro plano e o Monte Fuji no fundo, isto é, ao gerar tensão e contraste entre o bem perto e o

[7] Crítico de arte que viajou para Ásia em 1870 com Henri Cernuschi, com quem criou a coleção do atual Museu Cernuschi de Paris. Autor do livro *Voyage en Asie: le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde* de 1874.

longe, sem planos médios, obtém-se a profundidade. Reitera-se que tal método não teria sido criado se Hokusai não tivesse conhecido a perspectiva ocidental. O outro elemento europeu presente na obra é representado pelas nuvens, que Hokusai teria copiado nas suas imitações no início da sua carreira.



Fig. 4 | Mishima Pass in Kai Province, de 1831, ôban, 25,6 x 37,8cm, acervo do The Metropolitan Museum of Arts

Considerações finais

É necessário esclarecer que, na linha cronológica entre Okumura Masanobu e Hokusai, estão vários outros artistas. Ambos foram escolhidos não apenas pela sua importância, mas, sobretudo, pela composição de suas obras, cujas características ilustram muito bem o deslocamento, a apropriação e a transformação da técnica da perspectiva.

A coexistência de dois modos de representações visuais em uma pintura/gravura é uma das características do *uki-e* da primeira geração, que, em muitas ocasiões, foi considerada apenas como uma falha ou incompletude da aprendizagem do método pelos artistas japoneses.

Contudo, autores como Kishi defendem que diferentes técnicas devem ter sido intencionalmente empregadas para propósitos distintos: a ocidental para os planos frontais e médios, com o objetivo de expressar a profundidade (a rua no caso da fig. 1 e o ambiente interno na fig. 2); e as japonesas para a área externa, a fim de melhor determinar ou explicar a localidade da gravura em questão, adotando-se, igualmente, uma representação abstrata e linear das formas dos objetos retratados (2004, p.169).

É importante acrescentar que, na tradição artística japonesa, não há necessariamente correspondência da obra com o real. Por isso, nas estampas que retratam as apresentações de *kabuki*, muitos nomes de peças e de atores não correspondem aos do registro histórico. A proposta dos artistas era selecionar fragmentos, ora de atores, ora do teatro e fazer uma montagem que melhor mostrasse os lugares famosos da cidade de Edo. Nada mais natural que o artista se sinta livre para escolher a técnica que melhor traduzir a sua intenção de representação e compô-los a seu bel prazer.

Vista desse ângulo, *A Grande Onda de Kanagawa*, justamente pelo fato de ser um produto híbrido das técnicas ocidentais e japonesas, é tão apreciada pelos ocidentais, bem como outras obras de seu autor.

Entretanto, é fundamental observar que Hokusai introduziu a perspectiva por meio do profundo entendimento da técnica ocidental e da preservação do estilo japonês (NAKAMURA, 1990, p. 46), o que muito difere do pensamento que regeu a Era Meiji (1868-1912), quando o país abriu os portos às nações estrangeiras, sob o ideal 和魂洋才 *Wakonyôsai* (literalmente, espírito japonês, técnica ocidental).

Portanto, o artista se distingue por ter criado um novo signo não por meio da adição da forma estrangeira e do conteúdo nipônico, ou da técnica ocidental e do espírito nacional, mas por intermédio de um novo olhar para a perspectiva.

De um ponto de vista mais amplo, a perspectiva, ao se deslocar para o Oriente como agente de novos modos de ver o mundo, criou um amálgama com a técnica tradicional japonesa e produziu novos signos. Assim, transformada por um novo olhar, foi reexportada para o Ocidente. Se de um lado, esse processo provocou a valorização, sobretudo, da obra de Hokusai como símbolo nipônico, trouxe por outro lado, o seu reconhecimento no próprio país de origem.

A aprendizagem mais intensa da técnica ocidental, inclusive da pintura a óleo, aconteceu na Era Meiji, quando os japoneses convidaram professores ocidentais para lecionarem no Japão ou os próprios artistas viajaram até Paris.

No entanto, a nosso ver, as tentativas de assimilação da técnica ocidental ocorridas na Era Edo trazem em si a marca de um momento precioso na arte japonesa e global: o encontro de dois olhares, em muitos aspectos opostos, cujos múltiplos desdobramentos transformaram Oriente e Ocidente. Assim, por carregarem consigo o instante da eclosão do novo, as obras desse período constituem vasto campo de pesquisa, que precisa ser mais valorizado, em sua riqueza e beleza, pelos estudos de história da arte.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico*: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel.

Trad. De Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.115-137.

_____. *Florence and Baghdad*: Renaissance art and Arab Science. Trad. Deborah Lucas Schneider. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

BRYSON, Norman. *Vision and Painting*: The Logic of the Gaze. Yale: Yale University Press, 1983.

CHAIMOVICH, Felipe Soeiro. *Perspectiva*: uma herança franciscana. Anais do XXIX Colóquio CBHA 2009.

CLUZEL, Jean-Sébastian (ed.). *Hokusai Le vieux fou d'achitecture*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

FORRER, Matthi. *Hokusai, prints and drawings*. Munique, Berlim, Londres e Nova Iorque: Prstel Publishing 2010.

FOSTER, Hal. (ed.) *Vision and Visuality*: discussions in contemporary culture. New York: Dia Art Foundation, 1987.
KERKHOVE, Derrick de. *A Pele da Cultura*. São Paulo: Annablume, 2009.

KISHI, Fumikazu. *Edo no Enkinhô*: uki-e no shikaku. (A perspectiva de Edo: a visão do uki-e). Tokyo: Keisô Shobô, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

NAGATA, Seiji (ed.). Hokusai Bijutsukan vol. 2 *Fûkei-ga.* (Pinturas de Paisagens). Tokyo: Shueisha, 1990.

NAKAMURA, Hideki. *Hokusai Mangakyô*.(Gazing at Hokusai's Constellation toward polyphonic vision). Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 1990.

NARUSE, Fujio. Yôfuga no Kûkan Hyôgen. (Space-Expression of the Painting in European Style). In: *The Aesthetics of Japan*, nº16, 1991, Space. p. 4-27. Publicação de Perikansha, Tokyo.

SUZUKI, Juzo. Fûkeiga Shôshi (Pequena História da Pintura de Paisagem). In: SUZUKI, Juzo e alii (eds*). Fûzokuga to Ukiyoeshi* (Pintura de Paisagem e Artista de Ukiyo-e). Série Genshoku Nihon no BIjutsu nº 24. p.194-201. Tokyo: Shôgakukan, 1972.

TAKASHINA, Shuji. *Seiyô no me, Nihon no me* (Olhar do Ocidente, Olhar do Japão). Tokyo: Seidosha, 2009.

YUKAWA, Hideki. Modern trend of western civilization and cultural peculiarities in Japan.In: MOORE, Charles A. *Philosophy – East and West* vol. 9. University of Hawaii Press, 1959. p.26-28.

Peças em movimento: os itinerários da oferenda da Plataforma das Águias e Jaguares de Chichén Itzá

Daniel Grecco Pacheco
Universidade Estadual de Campinas

Este artigo propõe estudar os itinerários de duas das peças que compunham a oferenda encontrada pelo explorador inglês Augustus Le Plongeon e sua esposa Alice Dixon na Plataforma das Águias e Jaguares no sítio de Chichén Itzá, México no final do século XIX. Ao investigar as peças da oferenda sob o ponto de vista de recuperar sua trajetória até os dias atuais, propomos o uso de um referencial teórico que vai além de uma biografia dos objetos, e busque analisar as diversas etapas e contextos da circulação destas peças. Com isso, pretendemos além de recuperar o contexto e trajetória histórica dos objetos, apresentar e discutir seus usos e reusos, e os seus significados nas diferentes temporalidades e espacialidades de seus itinerários.

Palavras-chave: objetos em movimento; oferenda; Chichén Itzá; Plataforma das Águias e Jaguares, Augustus Le Plongeon

En este artículo se propone estudiar los itinerarios de dos de las piezas que componen la ofrenda encontrada por el explorador inglés Augustus Le Plongeon y su esposa Alice Dixon en la Plataforma de las Águilas y Jaguares en el sitio de Chichen Itza, México a finales del siglo XIX. Al investigar las piezas de la ofrenda desde el punto de vista de la recuperación de su historia hasta la actualidad, se propone la utilización de un marco teórico que va más allá de una biografía de objetos, y tiene como objetivo analizar las diferentes etapas y el movimiento de contextos de estas partes. Tenemos la intención de recuperar más allá del contexto y la trayectoria histórica de los objetos, presentar y discutir sus usos y reutilizaciones, y sus significados en diferentes temporalidades y la espacialidad de sus itinerarios.

Palabras clave: objetos en movimiento; ofrenda; Chichén Itzá; Plataforma de las Águilas y Jaguares, Augustus Le Plongeon

Por um itinerário dos objetos

A ideia de objetos que circulam e levam consigo questões que são materializadas por grupos humanos obedece a uma lógica presente em estudos recentes empreendidos durante as décadas de 1980 e 1990 que tratam da materialidade de peças, bem como incorporações e representações de elementos da cognição humana nos objetos. Essa constante interação e influencia, agencia mutua entre coisa e humano ganhou força com esses estudos. Estudos que acabaram por propor uma própria revisão da ontologia dos objetos.

Tal abordagem foi liderada pelos estudos de cultura material da University College London School, na Inglaterra, na qual seus proponentes inspirados por elementos filosóficos de alguns pensadores do século XIX e XX criaram novas ideias focadas na materialidade dos objetos. Utilizando alguns conceitos e discussões propostas por Hegel e Marx, foi possível a elaboração de uma nova abordagem teórica que conseguisse repensar a relação entre sujeito e objeto.

Essa "virada material" sofrida pela Antropologia e suas disciplinas relacionadas durante a década de 1980 serviu como ponto de partida para se pensar os próprios objetos como partes de projetos humanos. A "virada para as coisas" levou a uma maior atenção por parte dos estudiosos a análises do papel de entidades não humanas dentro da teoria social (JOYCE; GILLESPIE, 2015). Além disso, essa abordagem acabou por demonstrar a dependência entre a sociedade e as coisas, levando a um questionamento da visão de mundo construída a partir do Iluminismo e que molda o pensamento moderno ocidental que se constitui a partir da separação em distintos domínios a sociedade, a natureza e a religião. Essa separação teria originado a dicotomia entre objetos e pessoas pensados como pertencentes a diferentes domínios antagônicos entre si (LATOUR, 2009). Ao se tratar objetos e pessoas como socialmente equivalentes, ou simétricos, se destaca o fato fundamental que o poder social é materializado e incorporado nas relações materiais entre pessoas e coisas.

Como referencial para a interpretação das circulações das peças da oferenda descoberta pelo casal Le Plongeon na Plataforma das Águias e Jaguares em 1875, usaremos as ideias apresentadas por Rosemary Joyce e Susan Gillespie na recente obra *Things in Motion. Object Itineraries in Anthropological Practice* (2015). Joyce e Gillespie utilizam-se de uma metáfora de "itinerários" para traçar a trajetória das peças desde a sua manufatura, até contextos atuais. Segundo as autoras, esse enfoque abarca melhor as relações dos objetos e suas ações e movimentos, considerando suas mudanças e permanências, usos e reusos, que acrescentam novos significados às peças (JOYCE; GILLESPIE, 2015, p.11). Tal proposição não seria algo linear e orientado segundo a vida humana, de nascimento, infância, fase adulta, velhice, morte e desintegração, conforme proposto pelos teóricos da vida social das coisas (APPADURAI, 2008), ou de sua biografia cultural, mas sim algo mais amplo que captaria a complexidade própria dos artefatos, seguindo a própria dinâmica das coisas, além de elementos que se materializam nos objetos, como memórias, crenças, ideias e

conhecimentos, que circulam a partir dos diversos itinerários destes artefatos (JOYCE; GILLESPIE, 2015, p.12).

Dessa forma, acreditamos que ao analisarmos os itinerários das duas esculturas encontradas na oferenda da Plataforma das Águias e Jaguares poderemos discutir como tais objetos incorporaram ideias, memórias e adquiriram significados diversos ao longo de seus movimentos.

A oferenda da plataforma das águias e jaguares

Como apresentação desse estudo de caso sobre a circulação de objetos, iremos apresentar a história de objetos pertencentes à oferenda descoberta pelo casal Le Plongeon em 1875 na Plataforma das Águias e Jaguares de Chichén Itzá.



Plataforma das Águias e dos Jaguares, em Chichén Itzá. (Foto de Daniel Grecco Pacheco, 2015).

Localizada nas terras baixas do norte da Península de Iucatã, Chichén Itzá é considerada uma das cidades mais importantes da civilização maia, e uma das zonas arqueológicas mais estudadas e visitadas na Mesoamérica. Com uma que atingiu o seu auge durante o período Clássico Terminal (800-1050 d. C.), foi um destacado centro regional controlando rotas comerciais e de bens de consumo de luxo, além de desempenhar uma posição de coletora de impostos a sítios menores subjugados ao seu poder (GARCÍA MOLL; COBOS, 2009, p.41).

Com o abandono do sitio por volta de 1200 d.C. e durante o subsequente período colonial, Chichén Itzá continuou exercendo um papel protagonista, como um

importante centro de peregrinação religiosa. A "descoberta" do sítio por europeus e estadunidenses se deu em meados do século XIX com a chegada de exploradores e arqueólogos amadores. Um dos primeiros arqueólogos amadores a explorar o sítio foi o inglês Augustus Le Plongeon que junto com a sua esposa, a fotógrafa Alice Dixon Le Plongeon chegou ao sítio no ano de 1875 para realizar uma série de escavações arqueológicas sob o patrocínio da American Antiquarian Society, um centro nacional de pesquisa fundado no século XIX nos Estados Unidos (DESMOND, 1988).

Em novembro de 1875 o casal Le Plongeon começou a escavar um montículo localizado na parte central do sítio conhecida como Grande Nivelação. Tal montículo anos depois passaria a ser chamado de Plataforma das Águias e Jaguares. A primeira peça descoberta pelo casal em seu empreendimento foi uma escultura de pedra calcária com o formato de um jaguar reclinado (DESMOND; MESSENGER, 1988, p.34-35; SALISBURY, 1877, pp.58-59). A peça mede 116,0 cm de comprimento, 63,0 cm de largura, e 56,0 cm de profundidade. Ela é esculpida em pedra calcaria, possui dois furos no dorso, tem a cabeça faltante, apresenta figuras de manchas em baixo-relevo em formatos de flores com três pétalas.



The Getty Research Institute, Los Angeles. ID no.: gri_2004_m_18_b12_054_recto. Digital images and files are provided for study purposes only. Copyright restrictions may apply to some images. For copyright information or higher resolution images visit: http://hdl.handle.net/10020/repro_perm.

Foto de Alice Dixon (1875) - Descoberta da estátua do jaguar reclinado por Augustus Le Plongeon na Plataforma das Águias e Jaguares, em Chichén Itzá. (Acervo Getty Institute).

A história da peça se inicia por volta do século IX, durante o Período Clássico Terminal (800-1050 d. C.) momento do auge do sítio de Chichén Itzá (GARCÍA MOLL; COBOS, 2009, p.41). Ainda que a peça nunca tenha passado por testes para constatar uma datação mais precisa, acreditamos que ela tenha sido elaborada por volta desse período. Um estudo mais aprofundado que leve em conta as características físicas da peça, como seu material exato, além de sua datação precisa é nossa intenção com o prosseguimento de nossas pesquisas durante um doutoramento.

Mesmo que ainda não haja registro da localização de oficinas de manufatura de esculturas de pedra na Península de Iucatã, as pedras calcárias utilizadas para a produção de esculturas e construções teriam sido recolhidas localmente, e não em processos de importação como foi o caso de outros materiais como o jade e a obsidiana. Do ponto de vista geológico a Península é está assentada sobre uma planície cárstica que abarca grande parte do centro-norte das terras baixas dessa localidade. Iucatã possui uma formação rochosa originada há cerca de 30 milhões de anos, emergida durante o Mioceno e o Plioceno com um solo constituído por rochas calcárias, e poucas fontes de águas na superfície (RUÍZ, 1996, pp.3-4). Isso nos leva a acreditar que a peça tenha sido manufaturada localmente.

A peça teria sido utilizada pela sociedade de Chichén Itzá durante o período em que o centro do sitio era localizado na Grande Nivelação. O formato e a representação da escultura em formato de jaguar, faz parte de um conjunto de peças e elementos arquitetônicos presentes no sitio que fazem menção a esse felino. A Plataforma das Águias e Jaguares leva esse nome pelos painéis com jaguares e águias segurando corações que fazem parte da fachada do edifício. Além disso, a plataforma está localizada ao lado do Templo dos Jaguares, construção cuja principal característica decorativa são diversos motivos de jaguares.

A imagem do jaguar foi muito difundida por toda a Mesoamérica em diferentes períodos. Considerado o maior e mais poderoso felino do continente americano, referenciado por suas atividades caçadoras, foi um dos animais simbólicos mais importantes dessa região. Na visão de mundo mesoamericana esse felino adquiriu conotações de divindades, símbolos de poder político, guerra, sacrifício e relações com a noite e o Inframundo. Por sua força e atividade caçadora, foi uma figura metaforicamente associada a um valor militar e de poder (STONE; ZENDER, 2011, p.195).

A escultura de jaguar reclinado foi a primeira peça descoberta pelo casal Le Plongeon durante suas explorações no montículo.

> Dr. discovered a mound with sculptured slabs, and a statue of a reclining tiger without head half buried in the ground. [...] This mound is not far from the tiger monument. We took it to be a mausoleum. [...] [...] The reclining tiger, with three holes in the back, sculptured in the round; was a little way off from the

> mound, but we think it was once at the top (LE PLONGEON, 1873-76, p.147).

Na foto tomada pelo casal logo após o desterramento da peça. Le Plongeon fez questão de registrar a peça, pois ela tinha grande importância para a construção de sua narrativa acerca da origem dos maias, e a história da Rainha Móo. Ao começar os trabalhos em Chichén Itzá o casal Le Plongeon fez estudos no Templo Superior dos Jaguares na parte central da cidade, onde encontrou baixos-relevos e resquícios de pintura mural em suas paredes. Augustus realizou estudos e cópias das cenas desses murais, e chegou à conclusão de que seriam uma narrativa de eventos religiosos, guerras, e governantes da antiga cidade. Dentre as personagens presentes nas figuras, Le Plongeon identificou o que para ele seriam os governantes deste local. A rainha Móo e o seu irmão o guerreiro Coh, também conhecido como príncipe Chaac Mool, uma referência ao jaguar que aparecia num escudo deste personagem do mural. Segundo Le Plongeon, teria existido uma antiga dinastia maia em Iucatã comandados pela rainha Móo e pelo príncipe Coh. O casal teria tido mais outros três irmãos, Nic, Cay, e Aac, irmão mais novo e assassino de Chaac Mool que o teria matado por ciúmes de sua relação com a rainha Móo. (DESMOND; MESSENGER, 1988, pp.30-32; LE PLONGEON, 1881). Com isso, Le Plongeon buscou legitimar essa história com a descoberta das peças como o chacmool, e o próprio jaguar reclinado. Que mais tarde seria comparado à Esfinge egípcia pelo próprio Le Plongeon. Na foto tirada, o explorador colocou uma cabeça humana na peça para fazer menção ao príncipe chacmool, personagem presente em suas narrativas. A cabeça sempre acompanhou a peça, mas claramente não era parte sua.

Essa primeira ressignificação sofrida pela peça a acompanhou até os dias atuais, já que a cabeça colocada primeiramente por Le Plongeon acabou por se "tornar" uma parte da peça ainda hoje. Nas poucas referencias de estudiosos sobre a peça a cabeça sempre é citada (DESMOND; MESSENGER, 1988; SCHÁVELZON, 1985). Depois de descoberta, a peça ficou esquecida nas cercanías de Chichen Itza até meados da década de 1950, quando após o restuaro da Plataforma das Águias e Jaguares, acabou sendo levada para o Museo Palacio Cantón, em Mérida. Após isso, a peça teria ficado esquecida no deposito do museu até o ano de 1984, quando o então diretor, Peter Schmidt, localizou a peça no deposito durante os trabalhos de catalogação das peças feitos nesse momento. Atualmente ela permanece quase que "esquecida" guardada no depósito do museu, já que exceto pelas fotos feitas pelo casal Le Plongeon no momento da descoberta em 1875, uma foto feita pelo explorador austríaco Teobert Maler em finais do século XIX, a peça só viria a ser mencionada novamente num breve artigo escrito pelo arqueólogo argentino Daniel Schávelzon, *El Jaguar de Chichén Itzá, un monumento olvidado*, em 1985. Destino e repercussão diferentes teve a peça que o casal Le Plongeon descobriu na sequência do jaguar reclinado durante as escavações no montículo.

Enterrada a oito metros de profundidade, feita de pedra calcária, medindo um metro e quarenta e seis centímetros de largura, por um metro e quinze centímetros de altura, com peso de aproximadamente cinquenta quilos, a escultura de um personagem

reclinado com os joelhos unidos e os cotovelos apoiados no solo, foi a grande descoberta da vida de Le Plongeon. Chamado pelo explorador com o nome de "*Chaac-Mool*" ("grande, ou vermelha pata de jaguar", em maia iucateco), tal peça alcançou grande repercussão dentro da história dos estudos mesoamericanos.



The Getty Research Institute, Los Angeles. ID no.: gri_2004_m_18_b10_40_r. Digital images and files are provided for study purposes only. Copyright restrictions may apply to some images. For copyright information or higher resolution images visit: http://hdl.handle.net/10020/repro_perm.

Foto de Alice Dixon (1875) - Descoberta da estátua chacmool por Augustus Le Plongeon na Plataforma das Águias e Jaguares, em Chichén Itzá.) (Acervo Getty Institute).

Assim como a peça do jaguar reclinado, a estátua do chacmool também é feita de pedra calcária, provavelmente oriunda da própria península de Iucatã, com datação aproximada do século IX. Essa peça também carece de um estudo com análises físicas e químicas detalhadas.

Le Plongeon acreditava que estava diante de uma das peças arqueológicas de maior relevância para a história da Arqueologia mundial, o que seria a sua grande realização

como explorador. Com a ajuda dos seus trabalhadores e de Alice Dixon, a peça foi retirada do solo e transportada para a cidade vizinha de Pisté, a apenas dois quilômetros do sítio de Chichén Itzá, local onde o casal de exploradores tinha estabelecido uma espécie de "base de operações" na igreja da cidade (DESMOND; MESSENGER, 1988, pp.40-41). Levar a peça para Pisté seria apenas uma etapa para o objetivo principal de Le Plongeon que era a de levá-la junto com os outros artefatos a uma exposição que iria acontecer na cidade da Filadélfia nos Estados Unidos.

Para Le Plongeon a feira da Filadélfia iria justificar o patrocínio que ele passou a receber da *American Antiquarian Society*, e assim pleitear um prosseguimento deste patrocínio junto a Stephen Salisbury Jr., presidente desta associação (DESMOND; MESSENGER, 1988, p.41; TRIPP EVANS, 2004, p.134).

Para tentar tirar a estátua do chacmool do México, Le Plongeon entrou em contato com o presidente mexicano da época, Sebastián Lerdo de Tejada por meio de cartas para pedir uma autorização para levar as peças aos Estados Unidos. Após longa demora, com base na lei de 1827 sobre questões aduaneiras, Tejada decide negar o pedido de Le Plongeon. Com isso a estátua do chacmool é apreendida pelo exército iucateco na cidade de Pisté e enviada pelo diretor do Museu Iucateco, Juan Peón Contreras, à Mérida com uma grande pompa militar e um desfile pela cidade (DESMOND; MESSENGER, 1988, p.42).



The Getty Research Institute, Los Angeles. ID no.: gri_2004_m_18_b10_39_r. Digital images and files are provided for study purposes only. Copyright restrictions may apply to some images. For copyright information or higher resolution images visit: http://hdl.handle.net/10020/repro_perm.

Foto de Alice Dixon (1875) - Transporte da estátua chacmool em Chichén Itzá.) (Acervo Getty Institute).

Entretanto, dois meses depois a peça seria confiscada novamente agora pelo governo federal mexicano, do recém-empossado presidente, Porfírio Diaz, levada de Mérida pelo navio de guerra Libertad a Cidade do México e colocada no Museu Nacional do país.

Os momentos do confisco da peça primeiro pelo governo de Mérida, e depois pelo governo central mexicano são algo de grande importância para nossas analises nesse

artigo. A partir de uma extensa revisão de notícias de periódicos antigos e cartas de personagens daquele momento, foi possível constatar que a passagem da peça por Mérida causou uma grande comoção regional. Ainda que tenha ficado por pouco tempo na cidade, o chacmool movimentou a vida cultural e social da população de uma maneira determinante. Os jornais da época registram todos os preparativos para receber a escultura em Mérida, com a organização de uma grande cerimônia para a entrada da escultura.

> A las ocho del día de mañana deberá hacer en entrada a esta ciudad el inteligente Director del Museo Yucateco J. P. P. Contreras la estatua del Rey Chacmool que el sabio Mr. Le Plongeon extrajo de las ruinas de Chichén Itzá [...] Apenas se ha tenido noticia de la aproximación del chacmool con entusiasmo entre todos los vecinos de la ciudad por lo cual los que inscriben a invitación de otras muchas personas han tomado a su cargo solemnizar la entrada de la estatua invitando a toso los amantes de las glorias de Yucatán. El trayecto de entrada será la calle de Litilpeilia à cuyos habitantes roguemos adornen las fachadas de sus casas con cortinas. (PRISMAS, Izamal, febrero de 1877).

Este trecho de um panfleto enviado aos habitantes de Mérida em fevereiro de 1877 demonstra a expectativa e o clamor popular para a festa que iria se realizar com a chegada do chacmool na cidade. A carta começa já insuflando as pessoas com palavras como "Gloria à Mexico! Gloria à la Ciência! Gloria à Le Plongeon! Gloria à Yucatan!".

Nesse momento os governantes de Mérida parecem utilizar a estatua como um importante elemento de agregação social, e orgulho das raízes do estado que vivia numa grave situação decorrente da Guerra de Castas. Além disso, a descoberta da peça causa uma grande revolução cultural na cidade de Mérida. Uma escritora da época e influente membro da elite iucateca, Isabel Cirerol fez uma poesia intitulada de chacmool, na qual ela exalta a importância dessa peça não apenas para a ciência, mas também pela própria constituição da pátria mexicana.

> Chac-mool
> Salud, hermosa estátua de las ruinas,
> Obra grandiosa de uma antigua raza
> Tú que has sido, talvez, em otros dias
> De mil pueblos la imágen venerada;
> Tu que has visto pasar tantas edades,
> Y cruzar tantas épocas lejanas,
> Al rigor implacable de los tempos
> Tambien fueron tus glorias olvidadas,
> Y rodó por el suelo tu grandeza,
> Y cayó el pedestal dó te ostentabas...
> Pasáronse los siglos... y entretanto

Has vivido entre escombros sepultada.
Plugo à la ciência com su luz divina
Penetrar em tu lóbrega morada,
Y del seno profundo de la tierra
Para admirar al mundo te levanta
!Gloria al viajero que llegara um dia
Allá em Chichén à colocar la platan,
Y llegar à la pátria un monumento
Digno de las naciones ilustradas:
Y al noble jóven que corrió afanoso
A transportar la colosal estátua....!
Para vosotros gratitud eterna
A nombre de la ciência y de la pátria.
(05 marzo, 1877)

Além desse poema, o chacmool também inspirou a criação de uma obra teatral com finalidades politicas criada por José Martí, filósofo, escritor, poeta, grande mártir da independência cubana contra o domínio espanhol. Martí visitou Mérida em 1877 no mesmo período em que a estátua do chacmool estava no centro das discussões da elite local. O grande interesse pelas antiguidades americanas e as possíveis conexões com o contexto da época de Martí, levou o filósofo a escrever uma obra literária com o nome de chacmool, que considerava a estátua como uma síntese da civilização americana-mexicana (MELGAR TISOC, 2005, p.38). A trama se desenvolve em torno da escultura a quem Martí queria representar como sendo os povos latino-americanos e de orientação anticolonial. A importância que Martí via na peça do chacmool denota como essa escultura foi manejada pela elite iucateca daquele momento do final do século XIX e como ela materializa outros elementos que vão além de seu próprio significado e sentido antigo. A peça passou por ressignificações atreladas ao seu itinerário, com mudanças de sentido e representações sociais que lhe foram incorporadas.

Seguindo a rota final da peça, após a chagada em Mérida no dia 01 de março de 1977, a estatua foi confiscada pelo governo mexicano de Porfírio Díaz e levada à capital do país no mês de maio daquele mesmo ano. Durante nossas investigações no Arquivo do Museo Nacional de Antropologia e Historia da Cidade do México, conseguimos localizar um documento que atesta a entrada da peça no museu, bem como um recibo que mostra o translado da peça com o pagamento de 12 pesos mexicanos para tal trabalho. Essa seria a última etapa dos itinerários realizados pela peça. A chegada ao museu nacional evoca outra ressignificação da escultura, agora como mencionado pelas autoridades mexicanas, como uma peça de suma importância para a história da nação. A remoção do chacmool ao Museo Nacional faz parte de um conjunto de ações do então presidente mexicano Porfirio Diaz na tentativa de construção de uma nova nação mexicana calcada em seu importante passado pré-hispânico. Junto com o chacmool, esse momento do final do século XIX e início do XX é quando outros monolitos antigos são descobertos e levados ao museu para que ficassem expostos, atestando a grandeza do país recém-independente.

Dessa maneira, percebemos um reuso da peça por parte do governo mexicano servindo e materializando outros elementos. Agora como uma peça que representava a glória da pátria e das antigas civilizações, que seriam os antepassados dos mexicanos.

O chacmool ficou no antigo Museo Nacional até a inauguração do moderno Museu Nacional de Antropologia e História da Cidade do México, em 1964, quando a peça faz o seu último itinerário até as novas instalações desse museu onde está em exposição até hoje. Após esse novo deslocamento, hoje o chacmool faz parte de roteiros turísticos de milhares de visitantes que percorrem o museu nacional todos os dias, além de ter se tornado numa das peças arqueológicas mais famosas da área mesoamericana. Com as posteriores descobertas de outras peças semelhantes em outras partes dessa região, a escultura ganhou ainda mais uma notável visibilidade, o que fez com hoje se tornasse um dos símbolos mais reproduzidos da arte pré-colombiana.



Escultura do Chacmool encontrado por Le Plongeon na Plataforma das Águias e dos Jaguares, em Chichén Itzá. (Foto: Daniel Grecco Pacheco, 2015).

Palavras finais

Com a apresentação do itinerário dessas duas peças encontradas pelo casal Le Plongeon na oferenda da Plataforma das águias e Jaguares, pretendemos mostrar como duas peças que fizeram parte de um mesmo conjunto no passado tiveram trajetórias posteriores muito diferentes. Cada uma delas seguiu um diferente itinerário e materializou diferentes questões sociais em diversas épocas.

Objetos que foram depositados juntos e mantinham uma série de conexões entre si, que adquiriam um significado e um sentido próprio ao serem colocadas num determinado conjunto, a partir do desterramento, desencadearam diversos outras relações e situações que antes inexistiam. Ambas esculturas feitas de pedra calcária foram tratadas de maneiras antagônicas dentro dos estudos da apreciação artística do campo da arte pré-colombiana, e da própria visão das pessoas comuns. Enquanto o chacmool se tornou uma das peças mais conhecidas e reproduzidas pelo mercado artístico, com reusos, apreciações estéticas e usos políticos, a peça do jaguar reclinado acabou por ficar relegada e esquecida num canto do deposito do Palácio Cantón ao lado das quase 9.000 peças que constituem o arquivo desse museu. Muito diferente do chacmool que durante seus itinerários foi de representação de um príncipe maia nas interpretações de Le Plongeon, de peça-chave em disputas patrimoniais e nacionais, até uma das peças mais reproduzidas pelo mercado que acompanha a arte maia e mesoamericana.

Ao observar suas trajetórias podemos questionar e refletir como peças e objetos incorporam elementos e ideias durante os seus itinerários nas diferentes espacialidades e temporalidades onde são realizados tais movimentos. Acreditamos que ao se analisar isso, podemos considerar a história das peças como algo em constante transformação no tempo e espaço, e fruto não apenas de seus elementos internos que as constituem, mas também através das constantes e incessantes relações existentes entre objetos e humanos. Algo fundamental a ser observado nas constituições das relações humanas.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008.

CIREROL, Isabel. *Al Chac-Mool*, IN: El Periodico Oficial, 05, marzo, 1877, manuscrito Biblioteca Carlos Menéndez, Mérida, México, 1877.

DESMOND, Lawrence G.; MESSENGER, Phyllis Mauch. *A Dream of Maya: Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth Century Yucatán*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.

GARCÍA MOLL, Roberto; COBOS, Rafael. *Chichén Itzá. Patrimonio de la Humanidad.* Cidade do México: Grupo Azabache, 2009.

JOYCE, Rosemary A.; GILLESPIE, Susan D.. *Things in Motion. Objects Itineraries in Anthropological Practice.* New Mexico: School for Advanced Research Press, 2015.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LE PLONGEON, Alice. *Travel Diary, 28 july 1873-22 August 1876,* Manuscript on file, 2004. M,18. Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles, Estados Unidos, 1873-76.

LE PLONGEON, Augustus. *Vestiges of the Mayas.* J. Polhemus, Nova York, 1881.

MELGAR TISOC, Emiliano Ricardo. *José Martí, los mayas y el Chac Mool.* Mayab nº 18, 2005, pp.37-44, México.

PRISMAS, Izamal, 18 febrero, 1877, manuscrito em arquivo. IN: Biblioteca Carlos Menéndez, Mérida, México, 1877.

RUÍZ, Francisco Pérez. *Proyecto Chichén Itzá*, Informe de recorrido y levantamiento en la temporada 93 – 94, informe nº 30-102, Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, INAH, México, 1996.

SALISBURY, Stephen Jr.. *Dr. Le Plongeon in Yucatan.* Proceedings of the American Antiquarian Society, Nº 69, pp. 70-119, 1877.

SCHAVELZON, Daniel. *El Jaguar de Chichén Itzá, un monumento olvidado.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, N° 5, 1985, pp. 55-57.

SELLEN, Adam T.; LOWE, Lynneth S.. *Las Antiguas Colecciones Arqueológicas de Yucatán en el Museo Americano de Historia Natural.* IN: Estudios de Cultura Maya, vol. XXXIII, 2009, pp.53-71.

STONE, Andrea; ZENDER, Marc. *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture.* New York: Thames & Hudson, 2011.

TRIPP EVANS, R.. *Romancing the Maya*: Mexican Antiquity in the American Imagination, 1820-1915. Austin: University of Texas Press, 2004.

Vida e morte de uma estátua de "Exu" do Museu da Polícia Civil do Estado Rio de Janeiro

Arthur Valle
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

O presente texto analisa uma estátua do orixá "Exu" que pertencia ao Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro e que foi destruída por um incêndio em 1989. Nossa intenção é discutir as características dessa obra, as vicissitudes pelas quais ela passou durante sua "vida" e sua agência mesmo quando "encarcerada" no Museu da Polícia. Cremos que esses fatores indicam a capacidade de adaptação das culturas de origem africana no Brasil, bem como os modos com estas foram criminalizadas pelo racismo que estruturou a sociedade brasileira durante sua história colonial e pós-colonial.

Palavras-Chave: Culturas Afrobrasileiras; Exu; Colecionismo; Cripto-Arte História

The present paper analyses a sculpture of the Orisha "Eshu" that belonged to the Rio de Janeiro Civil Police Museum and was destroyed by a fire occurred in 1989. We will discuss the characteristics of this artwork, the vicissitudes through which it passed during its "life," as well as its agency even when it was "incarcerated" into the Police Museum. We believe that these factors point out how African cultures reinvented themselves in Brazil, but also how these same cultures were criminalized by the racism that structured Brazilian society throughout its Colonial and Postcolonial history.

Key Words: Afro-Brazilian Cultures; Eshu; Art Collection; Cripto Art History

O ponto de partida do presente texto é uma obra de arte que não mais existe. Trata-se de uma estátua de "Exu" que pertencia ao Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (Figura 1a e 1b). Exu é o orixá mensageiro do povo iorubá, sem a participação do qual "não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica" (PRANDI, 2001, p. 21). Todavia, a iconografia do "Exu" do Museu da Polícia se afasta das tradições iorubás, aproximando-se, antes, de representações do Diabo cristão, mais precisamente da sua moderna encarnação como Mefistófeles (RUSSELL, 1988).



Fig. 1a e 1b | Estátua de "Exu" anteriormente pertencente ao Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro | Foto: Luiz Alphonsus, 1979

Como um orixá de origem africana pôde assumir uma aparência tão europeizada? A resposta para essa questão deve ser buscada no processo de sincretismo que se iniciou na época dos primeiros contatos europeus com os cultos de Exu na África: desde então, esse orixá, por seu caráter contraditório e irascível, foi grosseiramente identificado com o Diabo (VERGER, 2002, p. 76). Analisando a aparência do "Exu" e as vicissitudes pelas quais ele passou durante sua "vida," bem com a sua agência mesmo quando "encarcerado" (BUONO, 2013, p. 236) no Museu da Polícia, discutiremos a capacidade de reinvenção das culturas de origem africana no Brasil, mas também como estas mesmas culturas foram marginalizadas pelo racismo que estruturou a sociedade brasileira durante sua história colonial e pós-colonial.

O "Exu" do Museu da Polícia foi discutido de forma pioneira em alguns estudos da antropóloga Yvonne Maggie, que são ilustrados por fotografias tiradas em fins dos

anos 1970 pelo fotógrafo Luiz Alphonsus (MAGGIE, 1992, n/p; MAGGIE, 2005, p. 39; MAGGIE, RAFAEL, 2013, p. 305-306). Essas fotos provavelmente são os últimos vestígios existentes da estátua, que foi destruída em um incêndio ocorrido em 1989, quando o acervo do Museu da Polícia estava instalado na Rua Frei Caneca 162, no centro do Rio de Janeiro (CORREA, 2009, p. 191).

Seria possível, portanto, situar o presente trabalho dentro do marco metodológico da Cripto-História da Arte, como definida pelo historiador de arte Victor Serrão. Para Serrão (2011, p. 11), a Cripto-História da Arte é uma vertente da história da arte "atenta no papel que as obras já desaparecidas na voragem dos séculos possam ter assumido em determinadas circunstâncias." Nesse sentido e de modo mais específico, o presente texto se encontra embasado em uma análise iconológica, que, como destaca Serrão (Idem, p. 13), se interliga e complementa a Cripto-História da Arte.

Uma análise do "Exu" deve necessariamente partir de uma discussão do contexto museográfico em que ele estava inserido quando foi destruído, ou seja, a coleção do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro. Um dos núcleos mais fascinantes dessa coleção é formado por objetos apreendidos no começo do século XX pela polícia que, entre suas tarefas, tinha como incumbência perseguir o que era então chamado *baixo espiritismo* - termo que, com frequência, foi encarado como sinônimo de práticas religiosas afrobrasileiras. Embora a primeira Constituição republicana, promulgada em 1891, teoricamente assegurasse liberdade de culto, o primeiro código penal republicano, promulgado em 1890, ratificava a imposição de valores culturais que potencialmente restringiam as práticas religiosas não-católicas. Nesse sentido, são significativos os artigos do código que puniam, como "crimes contra a saúde pública," o exercício ilegal da medicina (Art. 156), o espiritismo, a magia, os sortilégios (Art. 157) e o curandeirismo (Art. 158). Pesquisando julgamentos de curandeirismo e charlatanismo no Brasil entre 1900 e 1990, a antropóloga do direito Ana Lúcia Schritzmeyer (2004) demonstrou que esses "crimes" foram usualmente associados a práticas religiosas afrobrasileiras.

Diversos objetos ligados a tais práticas, apreendidos em batidas policiais, foram incorporados ao Museu da Polícia Civil, que, junto com a Escola de Polícia, foi criado em 1912 com a finalidade de auxiliar nas aulas práticas para a formação de novos policiais. Em 1940, os objetos religiosos afrobrasileiros do Museu da Polícia foram listados no inventário do "Museu de Magia Negra da seção de Tóxicos, Entorpecentes e Mistificações da Primeira Delegacia Auxiliar da Polícia Civil do Distrito Federal.¨ Segundo Cyro Advincula da Silva (Relicário Multicor, 2008, p. 3), foi o reconhecimento do valor histórico, etnográfico e religioso do "Museu de Magia Negra" que "fundament[ou] o pedido de preservação e tombamento feito pelo Delegado Silvio Terra ao recém criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)." Com efeito, o processo de tombamento do acervo do "Museu de Magia Negra" é a primeira inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do SPHAN, datada de 5 de maio de 1938.

Em 1972, junto com outros itens apreendidos pela polícia durante o chamado Estado Novo, o museu foi instalado no referido prédio na Rua Frei Caneca. Foi nesse local que, em fins dos anos 1970, o "Exu" foi fotografado por Luiz Alphonsus, no âmbito de uma pesquisa financiada pela FUNARTE e conduzida por Yvonne Maggie, Márcia Contins e Patrícia Monte-Mór. Fotos de Alphonsus tiradas na ocasião deixam entrever a instalação dos objetos do Museu da Polícia, da qual, o sociólogo Alexandre Fernandes Corrêa recentemente apresentou um diagrama em um de seus estudos (CORRÊA, 2009, p. 182). A coleção de objetos religiosos afrobrasileiros do Museu da Polícia era exibida então em meio a itens muito heterogêneos: objetos usados em falsificação, tráfico de drogas e jogo do bicho; um manequim; armas de fogo; bandeiras nazistas etc.

Na foto de Alphonsus que mostra o "Exu" de corpo inteiro nesse espaço expositivo (Fig. 1a) o personagem tem a cabeça curvada em direção ao peito e está envolto por um manto negro, aparentemente de veludo, tendo uma corda em torno do pescoço. Ele é mostrado através de um dramático *contre-plongée* e é iluminado por uma fonte de luz localizada à sua esquerda, que projeta na parede e no teto sombras medonhas, dignas de um filme expressionista alemão dos anos 1920. É difícil estimar o tamanho da imagem apenas a partir dessa foto, mas a sua descrição no inventário do "Museu de Magia Negra" de 1940 informa que ela era uma "estatueta," o que nos leva a crer que tivesse dimensões reduzidas.

Dentro de uma caixa de vidro colocada sobre um pedestal, o "Exu" era exibido como que "encarcerado" - uma forma de exibição usualmente imposta a objetos tidos como maléficos, capazes de, por sua agência própria, causar dano às pessoas que os possuem e/ou com eles entram em contato. Essa ideia era enfatizada ainda mais pela instalação do Museu da Polícia no prédio da Rua Frei Caneca: ao fundo da foto que analisamos, é possível ver bandeiras e flâmulas nazistas; além disso, na extrema direita da foto, podem ser vistas as afiadas pontas de um tridente - um atributo usual de "Exu" no Brasil, mas também do Diabo na iconografia cristã.

De maneira deliberada, a constelação desses elementos em volta do "Exu" enfatizava a sua natureza supostamente maléfica. Como recorda Maggie (1992, p. 261), quando realizava sua investigação no Museu da Polícia "não faltaram informantes para dizer que [objetos como o "Exu" eram] perigosos, estavam carregados, pesados e era arriscado desvendar sua origem." Tais advertências derivavam, em última análise, da crença em que "os objetos carregam o feitiço, ou seja, o próprio objeto tem o poder de produzir o mal pretendido pelo feiticeiro. É bom não tocar neles, pois podem provocar danos incalculáveis" (Idem, p. 161). Porém, mesmo encarcerado em sua caixa de vidro, o poder do "Exu" não havia se extinguido de todo: em fins dos anos 1970, "as pessoas iam ao museu fazer a sua 'fezinha' e depositavam moedas e flores ao pé das imagens. Para os visitantes do Museu aquelas imagens [...] ganhavam ainda mais poder e força por ter pertencido a poderosos feiticeiros" (MAGGIE, 2005, p. 39).

Outra foto do "Exu" tirada por Luiz Alphonsus nos mostra um *close-up* de sua cabeça (Fig. 1b). Embora a policromia da estátua apresentasse então sinais de desgaste, é

possível afirmar que o "Exu" do Museu da Polícia era caucasiano e tinha olhos azuis, aparentemente feitos de contas de vidro. Ele possuía um nariz aquilino, bigodes, uma barba bifurcada negra e esboçava um sorriso sarcástico. Um capuz negro cobria a sua cabeça, atrás da qual é possível ver uma protuberância vermelha - muito provavelmente uma pena. Nessa foto, também se pode ver melhor a corda que envolvia o pescoço da estátua.

Em nossa opinião, seria difícil estabelecer qualquer relação entre a aparência da estátua do Museu da Polícia e a suposta aparência de um orixá de origem africana (cfr. por exemplo: FROBINIUS, 1913; WESCOTT, 1962; CUNHA, 1983, p. 1004-1013; PARSONS, 1999). Pelo contrário, é necessário frisar o quanto a estátua de "Exu" do Museu da Polícia se aproxima da iconografia cristã, em particular da do Diabo. Essa aproximação já estava claramente referida na ficha de identificação que acompanhava o "Exu" quando ele estava exposto na Rua Frei Caneca e que continha os seguintes dizeres: "Essa representação de Exu é típica da influência do Cristianismo nos cultos afrobrasileiros. Todavia, a assimilação é algo oblíqua. Enquanto o Satã do Cristianismo é descrito como uma entidade indesejável, que foi expulsa do Paraíso, nos cultos afrobrasileiros Exu é descrito como uma espécie de embaixador da humanidade junto à corte dos orixás" (MAGGIE, RAFAEL, 2013, p. 305, tradução livre).

A estátua de "Exu" do Museu da Polícia é, portanto, fruto de um processo sincrético que começou a tomar forma no século XIX, nos escritos de viajantes europeus, em especial religiosos cristãos, que entraram em contato com o culto de Exu na África. No Brasil da passagem para o século XX, Raimundo Nina Rodrigues (1896, p. 166-167) e João do Rio (2015, p. 19 e 48) também aproximaram Exu do Diabo cristão. A identificação de Exu com o "senhor dos infernos" cristão alcançou seu ápice no primeiro quartel do século XX (PRANDI, 2001, p. 51) em modalidades de culto como "macumba, quimbanda e umbanda [que] representam um sistema unificado e coerente que se articula em torno do que [o sociólogo David J. Hess] chama um 'dinamismo sincrético'" (CAPONE, 2004, p. 22).

Até onde pudemos apurar, foi no contexto desses cultos sincréticos, especialmente em cidades como o Rio de Janeiro, que atributos iconográficos como tridente, chifres, rabo e cascos passaram a ser associados de maneira sistemática a Exu. Esses atributos permanecem até os dias de hoje caracterizando boa parte das imagens de culto do orixá usadas no Brasil, como se pode comprovar facilmente na visita a lojas de artigos religiosos afrobrasileiros, cuja predileção por exibir estátuas de Exu em suas entradas possui uma dimensão ritualística (MOURÃO, 2010).

Porém, o "Exu" do Museu da Polícia também se distancia dessa tipologia mais conhecida de representações do Diabo para se aproximar de outra, mais moderna e refinada: o Diabo como Mefistófeles. Não por acaso, o "Exu" era referido no inventário do "Museu de Magia Negra" de 1940 como "uma estatueta representando Mefistofels (Eixú) [sic], entidade máxima da linha de malei." Como é bem sabido, Mefistófeles é um personagem da lenda de Fausto, um erudito que vende sua alma ao senhor do

inferno em troca de sabedoria e prazer. Segundo o historiador Jeffrey Burton Russell (1988, pos. 3686), o nome Mefistófeles é "uma invenção puramente moderna, de origem incerta," e aparece pela primeira vez em um livro dedicado a Fausto publicado por um autor anônimo alemão em 1587.

Mefistófeles era um personagem bem conhecido no Brasil desde o século XIX. É perfeitamente plausível, portanto, a sua adoção em contextos religiosos afrobrasileiros que, com seus Exus identificados com o Diabo, "exerc[iam] fascinação até sobre os membros considerados mais 'evoluídos' das classes burguesas, que sempre constituíram a clientela dos cultos afrobrasileiros. Na verdade, no Rio de Janeiro do fim do século XIX o satanismo já era largamente difundido, como mostram as reportagens de João do Rio publicadas pela primeira vez em 1904" (CAPONE, 2004, p. 95-96). Com efeito, o "Exu" do Museu da Polícia bem poderia fazer parte da ambientação da Missa Negra descrita por João do Rio (2015, 180-191), com um requinte decadentista comparável ao dos escritos de Joris-Karl Huysmans.

O uso efetivo de uma estatueta de Mefistófeles em um culto afrobrasileiro está documentado em uma matéria publicada n'*O Malho* em setembro de 1929, que relata os resultados da diligência feita pelo delegado Augusto Mendes contra um certo Alvaro Pessoa, "macumbeiro," cujo estabelecimento era localizado na Rua São Bernardo n. 245, bairro do Encantado, Rio de Janeiro. Segundo o autor da matéria, Walter Prestes (1929, p. 38), entre os objetos então apreendidos pela polícia se encontrava "uma estatueta de bronze, em várias cores, representando Lúcifer," que é reproduzida em duas fotos d'*O Malho* (Figs. 2a e 2b).



Fig. 2a | "O Lucifer de olhos de fogo..."; Fig. 2b | "Cousas de macumba" In: PRESTES, W.. Linha de Fogo. O Malho, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 1411, 28 set. 1929, p. 38

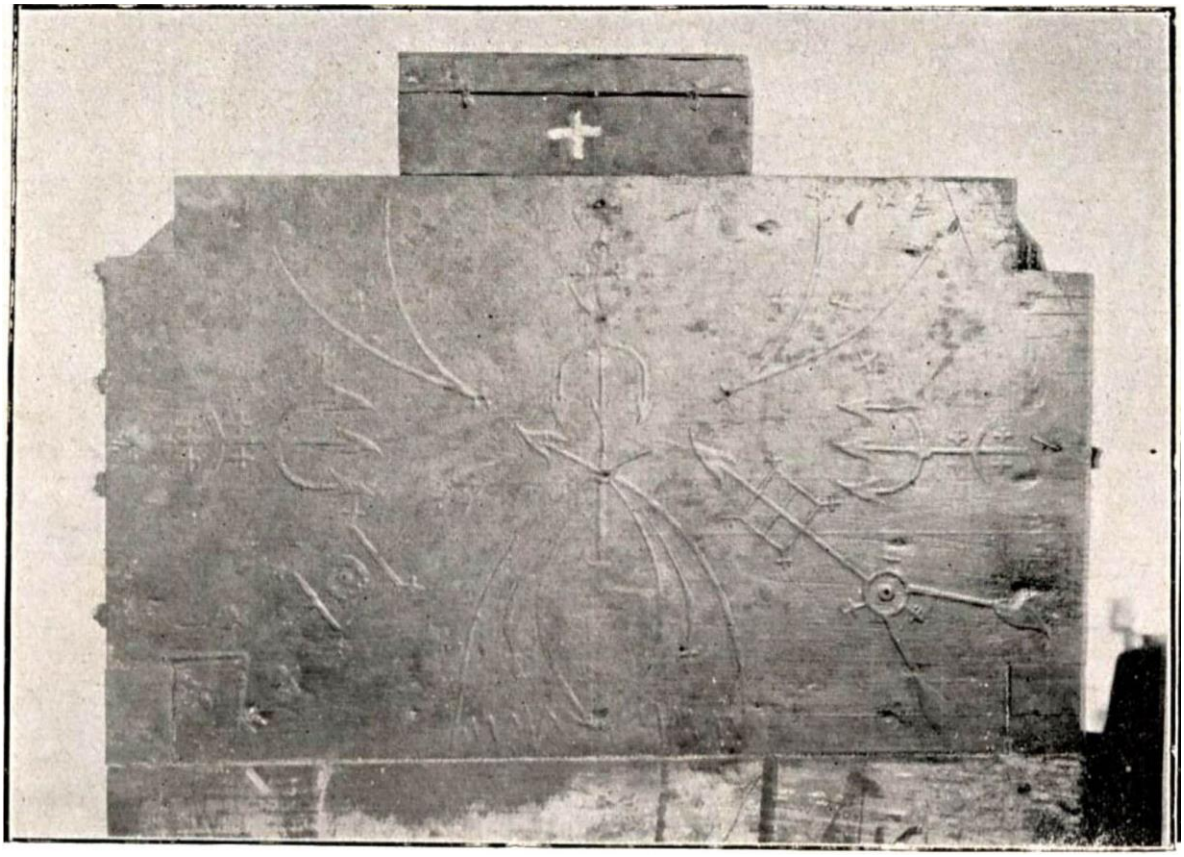
A heterogeneidade das "cousas de macumba" exibidas na *Figura 2b* nos leva a concluir que Alvaro Pessoa estava à frente de práticas mágico-religiosas de cunho acentuadamente sincrético. Todavia, um dos objetos evidencia que essas práticas tinham de fato uma matriz africana: trata-se de uma caixa onde os fiéis depositavam seus pedidos, na forma de bilhetes escritos (Fig. 3). Essa caixa é ornamentada com grafismos semelhantes a *pontos riscados* de Exu (3333 Pontos Riscados, 2002, p. 61-70) atualmente usados para evocar ou identificar entidades relacionadas ao orixá em contextos religiosos afrobrasileiros, especialmente na umbanda (LOPES, 2011, pos. 21066). Embora os pontos riscados ainda demandem uma investigação historiográfica sistemática, podemos adiantar que são notáveis as suas analogias com as chamadas "firmas" usadas no Palo Monte, o conjunto de rituais de origem banto em Cuba. Segundo Bárbaro Martínez-Ruiz (2012), as "firmas" derivam diretamente do que ele denomina "escritura gráfica kongo" e a origem "kongo" dos *pontos riscados* usados no Rio de Janeiro também é defendida em estudos publicados ainda nos anos 1980 pelo historiador Robert Ferris Thompson (1984, pos. 1637-1687).



Fig. 3a e 3b | JACQUES-LOUIS GAUTIER (1831-c.1868): *Mefistófeles*, c. 1855 | Bronze, 23 x 25 x 87 cm
Baltimore, The Walters Art Museum

Como bem aponta Prestes, a estatueta da *Figura 2a* era de autoria do escultor francês Jacques-Louis Gautier. Não se tratava propriamente de uma representação de "Lúcifer," mas sim de Mefistófeles (Fig. 4a e 4b), que fez grande sucesso desde sua exibição na Exposição Universal de Paris em 1855 e não surpreende que cópias suas tenham chegado ao Brasil. Sabemos, além disso, que versões policromadas do Mefistófeles de Gautier eram comuns, podendo ser facilmente encontradas ainda hoje a venda no mercado de arte. Prestes descreve, ainda, o modo como a estatueta agia

sobre os fieis: "Alvaro Pessoa fez um rombo nas costas da estátua, a fim de introduzir uma lâmpada vermelha no interior da cabeça. Furados os olhos, a boca e o nariz, a luz, desde que o feiticeiro faça funcionar uma pilha elétrica, mediante um movimento despercebido, causa fortíssima impressão aos crentes, que veem no fogo a manifestação do diabo em seu favor" (PRESTES, 1929, p. 38).



Figs. 4 | "Um dos muitos objetos aprehendidos" In: PRESTES, W.. Linha de Fogo.O Malho, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 1411, 28 set. 1929, p. 38

É possível, inclusive, que o Mefistófeles documentado n'*O Malho* seja a peça que o Museu da Polícia possuía: a foto da cabeça do "Exu" (Figura 1b) mostra que o sorriso era aberto na superfície da estátua e que os olhos eram contas de vidro encaixadas de modo algo improvisado, talvez para encobrir os furos ali existentes. Esses olhos, bem como a corda no pescoço e a longa capa negra - que fazem lembrar uma imagem processional de Nosso Senhor dos Passos - poderiam muito bem ter sido acrescentados pelos idealizadores da instalação do Museu da Polícia no prédio da Rua Frei Caneca, a fim de aumentar a dramaticidade do "Exu." Todavia, sem ter acesso à estátua em questão, essas considerações permanecem como hipóteses.

No contexto de uma sessão que se propõe analisar a "biografia das coisas," é interessante ressaltar essa dinâmica de absorção de uma obra de arte produzida para circular no campo artístico dentro de um contexto religioso afrobrasileiro. Os historiadores de arte certamente conhecem melhor uma dinâmica inversa - i. e., a incorporação de objetos de culto em contextos artísticos, especialmente em instituições museológicas. Se, de fato, um Mefistófeles criado por um artista francês

pôde ser resinificado como um Exu afrobrasileiro, isso revela muito sobre a cultura visual religiosa afrobrasileira nas primeiras décadas do século passado, quando a perseguição sistemática dificultava o estabelecimento de empresas voltadas para a produção industrial ou semi-industrial de objetos de culto.

Mas essa metamorfose de Mefistófeles em Exu é um fenômeno ambivalente de implicações mais amplas. Por um lado, ela é um exemplo da capacidade de reconfiguração das culturas africanas transplantadas para o Brasil, pois foi justamente no contexto de cultos sincréticos que Exu manteve um de seus traços essenciais: a sua incessante capacidade de transformar a si mesmo. Até os dias atuais, como sintetiza a antropóloga Stefania Capone (2004, p. 47), foi precisamente no seio desses cultos que “o deus da África ocidental, o deus dos iorubás e dos fon (em seu aspecto de Legba), encontr[ou] espaço para existir e para se transformar - o que constitui um de seus traços característicos." Ao assumir a aparência de Mefistófeles - uma versão refinada do Diabo cristão, bem conhecida pelas elites brasileiras do início do século XX -, Exu demonstrou mais uma vez sua astúcia, esperteza e capacidade de manipular o destino.

Por outro lado, tal metamorfose deve ser compreendida como um sintoma da imposição de valores culturais de origem europeia à custa de outros, de origem africana. Sob essa ótica, o sincretismo que deu origem ao “Exu" da Polícia Civil se revela, ele próprio, como um fenômeno ambivalente, como um processo que potencializa a reinvenção de tradições, mas que simultaneamente pode contribuir para a sua fragmentação e diluição. Isso ocorre especialmente em contextos marcados pela dominação colonial e pelo racismo, como é o caso da sociedade brasileira que durante toda a sua história literalmente criminalizou vários aspectos das culturas afrobrasileiras. A maioria dos fatos relacionados ao “Exu" remete, com efeito, a dominação e racismo: desde sua transformação em versão moderna do Diabo cristão, passando por sua captura pela polícia, até o modo aviltante como ele foi exibido ao público, antes de ser destruído.

O “Exu" foi destruído, mas - cumpre frisar - não esquecido: através dos registros documentais e fotográficos remanescentes, bem como dos estudos elaborados nas últimas décadas, a sua agência permanece latente. Com base nisso, o presente texto pretendeu justamente contribuir para uma reconsideração da posição que obras como o “Exu" do Museu da Polícia ocupam no cânone da história da arte no Brasil. Estamos convictos de que a análise dessa estátua é hoje relevante e mesmo urgente, pois permanecem sem solução os dilemas da sociedade brasileira que ajudaram a moldar não somente o “Exu," mas também muitas outras obras ligadas à afrodescendência no Brasil.

Referências Bibliográficas

3333 Pontos Riscados e Cantados, vol. I. 10. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

BUONO, A.. Encarcerado: Crime e Visualidade no Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. In: *Caderno de Resumos do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Territórios da Arte.* Uberlândia: UFU, 2014, p. 236-237.

CAPONE, S.. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Pallas, 2004.

CONSTITUIÇÃO da República dos Estados Unidos do Brasil (de 24 de fevereiro de 1891). Disponível em: <http://goo.gl/Dj8kTE>. Acesso em 1 mar. 2016.

CORRÊA, A. F.. *O Museu Mefistofélico e a distabuzação da magia: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil.* São Luís/MA: EDUFMA, 2009.

CUNHA, Marianno Carneiro da. Esboço histórico: o elemento negro nas artes plásticas. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890 Promulga o Codigo Penal. Disponível em: <http://goo.gl/pOaDu8>. Acesso em 1 mar. 2016.

FROBINIUS, L.. *The voice of Africa : being an account of the travels of the German Inner African Exploration Expedition in the years 1910-1912.* London: Hutchinson & Co., 1913, v. I.

LOPES, N.. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana [recurso eletrônico].* 4ª. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MAGGIE, Y. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

_____. O arsenal da macumba. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 1, n. 6, dez. 2005.

MAGGIE, Y.; RAFAEL, U. N.. Sorcery objects under institutional tutelage: magic and power in ethnographic collections. *Vibrant*, v. 10, n. 1, 2013.

MARTÍNEZ-RUIZ, Bárbaro. *Escritura gráfica kongo y otras narrativas del signo.* México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2012.

MOURÃO, T. M. de S.. *Encruzilhadas da cultura: imagens de Exus e Pombajiras na Umbanda.* Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UERJ.

PARSONS, S. W.. Interpreting Projections, Projecting Interpretations: A Reconsideration of the "Phallus" in Esu Iconography. *African Arts*, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1999)

PRANDI, R. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *Revista Usp*, São Paulo, n. 50, 2001.

____. *Mitologia dos Orixás.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRESTES, W.. Linha de Fogo. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 1411, 28 set. 1929.

RELICÁRIO multicor. A coleção de cultos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Municipal José Bonifácio; Museu da Polícia Civil do RJ; Instituto de Artes da UERJ, 2008.

RIO, J. do. *As religiões no Rio.* - 4ª. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2015.

RODRIGUES, N.. O Animismo Fetichista dos negros Bahianos. *Revista Brazileira*, Rio de Janeiro, tomo VI, abr.-jun. 1896, p. 75-84, p. 164-174 e p. 334-345; tomo VII, jul.-set. 1897, p. 44-50, p. 79-92, p. 166-173 e p. 343-355..

RUSSELL, J. B.. *The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History.* - Kindle edition - Ithaca, London: Cornell University Press, 1988.

SERRÃO, V. Sobre o conceito de Cripto-História da Arte. In: ___. *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes.* Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 11-22.

SCHRITZMEYER, A. L. P.. *Sortilégio de Saberes: curandeiros e juízes nos tribunais brasileiros (1900-1990).* São Paulo: IBCCRIM, 2004.

THOMPSON, Robert Ferris. *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art and Philosophy.* - Kindle edition - New York: Vintage Books edition, 1984.

VERGER, P. F.. *Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo.* 6a. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

WESCOTT, J. The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba, the Yoruba Trickster. Definition and Interpretation in Yoruba Iconography. *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 32, No. 4 (Oct., 1962).

Objetos religiosos, uma coleção, algumas biografias: fé e arte na coleção Ferreira das Neves

Marize Malta
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A partir da análise de objetos religiosos de cunho cristão-católico da coleção Ferreira das Neves (Museu D. João VI-EBA-UFRJ) trazidos de Portugal para o Brasil, pretendemos apresentar algumas biografias que se delinearam conforme lugares que transitaram, negociando sua atuação como objeto de devoção, de arte, de culto, de coleção, de acervo, no intuito de compreender melhor o papel dos museus e das atitudes dos historiadores da arte/curadores, tipicamente seculares, frente aos objetos do sagrado, e como lugares e personagens acionaram o predomínio de certos sentidos sobre outros.

Palavras-chave: objetos religiosos; coleção Ferreira das Neves; relação objeto e lugar; culto e fruição; fé e arte.

From the analysis of religious objects of Christian-Catholic nature of the Ferreira das Neves Collection (D. João VI Museum-EBA-UFRJ), brought from Portugal to Brazil, we intend to present some biographies that were developed along with places that they passed through, negotiating their performance as objects of devotion, art, cult, collection, in order to better understand the role of museums and art historians and curators attitudes, typically secular, compared to the sacred objects, and how places and people acted in the prevalence of certain senses over others.

Keywords: religious objects. Ferreira das Neves Collection; object-space relation; cult and enjoyment; faith and art.

Objetos em percurso

Os objetos, em virtude de sua mobilidade e hegemonia (são mais numerosos do que pessoas), nos convenceram de sua autonomia e natureza errante, hábeis em transporem a fragilidade mortal humana, capazes de assumirem vida social (APPADURAI) e quase de realizarem autobiografias. Por outro lado, é na relação com lugares onde permanecem, admitindo serem acessados por pessoas, mesmo temporariamente, que os objetos tornam-se ação e desenvolvem sentidos, fazendo com que sua independência seja tanto ativada quanto relativizada.

O objeto é percebido por meio da ocupação espaço-temporal de um lugar, mas o lugar também não se faz sem objetos, sendo afetado por eles (BERTHET). Sua vida, ou biografia (KOPYTOFF), no que compete ser narrado, reúne a experiência da imersão em vários lugares e, consequentemente, com diferentes pessoas, quando potencializa suas subjetividades. Conforme experiências com pessoas e lugares, os objetos passam por redefinições culturais e de uso.

Grande parte dos objetos nascem predestinados, mas ao longo de suas vidas podem mudar de perfil, usos, significados. Há certos artefatos que assumem autonomia, inclusive em relação a algumas crenças, explicitando-as. Existem aqueles ateus, religiosos, fervorosos, os que são devotos ou inspiram devoção alheia, funcionando como pontes entre mundos reais e imaginários.

Uma rainha católica portuguesa manda construir um convento e encomenda muitas obras religiosas

Dona Leonor de Avis ou Leonor de Portugal (1458 – 1525) casou-se, em 1470, com seu primo João II, conhecido como Príncipe Perfeito. A rainha, por sua vida dedicada às virtudes cristãs e pela postura assistencial e misericordiosa, recebeu o epíteto de Princesa Perfeitíssima. Enviuvou em 1495. A partir de então, passou a usar o hábito de irmã terceira da Ordem de São Francisco, tomado também como traje de viúva, postura que perpetuou quando seu irmão subiu ao trono, o rei D. Manuel I, o venturoso.

Tendo ficado muito doente em 1494, nunca mais recuperou a saúde, vivendo adoentada (RESENDE: 254), optando por uma vida mais devocional que mundana, facilitada pela localização dos paços onde morou: o Paço de São Bartolomeu, com comunicação com a igreja do convento de Lóios, e o Paço de Xabregas, contíguo ao convento da Madre de Deus (SÁ:17).

Mesmo tendo feito renúncias, D. Leonor não se privou daquilo que sua posição e posses poderiam lhe oferecer, pois apesar de reclusa, deveria levar vida condizente com alguém da realeza. Contando com os rendimentos da Casa das Rainhas e outras

dotações, Dona Leonor tinha autonomia para seus próprios empreendimentos, sendo um deles o Convento de Madre de Deus, fundado em 1508-9. Para torná-lo especial, digno de sua presença e afeito à sua fé, seria necessário habitá-lo com as imagens mais sublimes e as representações mais potentes. Fez encomendas a renomados artistas para deixarem o espaço rico em imagens religiosas, informando seus fins e inspirando pensamentos e ações. Orava-se em contemplação.

Nos ambientes do convento da Madre de Deus, de clarissas, imperavam as imagens de Maria, marca da "unidade profunda entre a verdadeira humanidade e verdadeira divindade de Jesus" (AZEVEDO: 61), apelando para os sentimentos humanos (a fé) que deviam se maravilhar com as imagens de encantamento: "Aqui, a racionalidade humana entra em silêncio e a exuberância do coração extasia-se em vibrante maravilha", como sugere o bispo auxiliar de Lisboa (Ibid.).

A Virgem Maria representaria uma nova dignidade do destino humano. Conforme preceitos católicos, uma mulher assume o receptáculo e sustentáculo do único filho de Deus, encarnando um poder incomensurável, amenizado, contudo, com atitudes e semblantes de candura, resignação, e amor incondicional e a dor de perder seu filho, bem condizente com a imagem que a rainha D. Leonora desejava construir para si – poderosa, resignada e misericordiosa. Cenas de natividade e de Maria com o Menino Jesus formam imagens recorrentes mais poderosas nos conventos, com investimento em encomendas a artistas altamente qualificados, responsáveis por alimentarem a espiritualidade dos fieis por meio da contemplação estética. As religiosas do convento de Madre de Deus, pela interpretação cristã, "mergulhavam o olhar 'na imagem do Deus invisível' e imaginavam por meio do ser humano visível, gerado em Maria, mãe de Deus, a beleza espiritual do corpo humano" (AZEVEDO: 63).

A oficina de Quentin de Metsys (1446-1530), pintor flamengo, fundador da Escola da Antuérpia, realizou o retábulo das *Sete Dores da Virgem* implantado no altar mor da igreja do claustro da Madre de Deus, onde ao centro, em maior dimensão, localizava-se o painel da *Mater Dolorosa / Virgem das Dores* (171.5 x 151 cm), cercado por sete cenas menores (BORN; MARTENS: 155; 185), que seguiam em sequência, do canto inferior esquerdo, em sentido horário (fig.1): *Apresentação do Menino no Templo* (84,3x80,5cm); *Repouso na Fuga para o Egito* (82,6x79cm); *Menino entre os Doutores* (83 x 81cm); *Cristo a Caminho do Calvário* (82x82,5cm); *Calvário* (89,5x87cm); *Lamentação ao Pé da Cruz* (83x79,5cm); *Três Marias e São João no Túmulo* (82x79,5cm). O detalhismo e o movimento da representação da indumentária, o modelado da figuração e o realismo pictórico do fundo das cenas, sejam de interiores ou paisagens, ampliavam a credibilidade do verbo (a palavra de Deus) na imagem do corpo e das coisas pintadas.



Montagem livre de como poderiam estar dispostos os paineis do Retábulo das Sete Dores da Virgem no altar da igreja do claustro do convento Madre de Deus, Lisboa, conforme mencionado no catálogo Casa Perfeitíssima (BORN; MARTINS, 2009: 155; 176).
Oficina de Quentin de Metsys, 1509-1513, óleo sobre carvalho, medidas variadas.

A vida austera no convento implicava ouvir a missa todos os dias e frequentar os ofícios divinos. Dona Leonor e as freiras se encontravam diariamente com as obras presentes nos espaços do convento, especialmente as que ficavam na igreja, podendo considerá-las companhias de intimidade, tão familiares e presentes, que, para além das evocações espirituais, podiam alimentar relações sentimentais. A majestosa Virgem Maria é o centro da composição, cuja imagem, ao mesmo tempo frágil e poderosa, resignada e altiva, esplendorosa e discreta transborda sua condição pictórica, assumindo sentidos e sentimentos depositados pelos olhos que diariamente se dirigiam a ela. O retábulo material passava a reclamar da capacidade autônoma de expressar o belo, exaltar Deus, ouvir preces, lamentos e promessas. Nossa Senhora, mesmo com um punhal apontado para o peito, parecia estar sempre disposta a compreender as aflições e dores de todos os homens e as mulheres e a ouvi-los e ouvi-las em oração com interminável misericórdia.

Deixando a clausura

Muitas das peças do convento de Madre de Deus permaneceram em clausura até que, a partir do decreto de 1834, foram extintas todas as casas religiosas de todas as ordens regulares, passando todos os seus bens a ficarem incorporados à Fazenda Nacional.

Antes disso, porém, algumas das valiosas peças que preenchiam durante séculos os espaços religiosos foram adquiridas pelos novos aristocratas do Liberalismo. Como lembra Pedro Flor,

> (...) a opulência dos interiores conventuais, de enorme valia histórica e estética, e que se traduzia facilmente em belos negócios no antiquariado local e estrangeiro, atiçou o desejo da sua posse, numa época em que a fragilidade política e administrativa crescentes da Igreja em geral, e das Ordens Religiosas em particular, facilitavam a incúria, o abandono e até a rapina. (FLOR: 85)

Desde a década de 1820, portanto, muitas peças conventuais passaram de relíquias sacras a riquezas mundanas, representantes de afirmações da ascensão social e do status cultural, transladando-se de espaços sagrados a ambientes de casas senhoriais, instando a uma situação entre o artístico e o decorativo, apesar de sua carga religiosa poder ter se mantido conforme grau de devoção do proprietário. Algumas obras, para fugir dos infortúnios ou facilitar o desfalque, foram escondidas, como ocorreu com as tábuas do *Tríptico da Apresentação do Menino no Templo*, de Goswijn van der Weyden, colocadas de modo a parecerem fundo de gavetas do arcaz da sacristia da Madre de Deus (CARVALHO:192). Certos objetos, assim, negavam-se a se lançar na vida pública, como se seu valor e sentido só fossem preservados se mantidos em clausura num lugar sagrado.

O retábulo das *Sete Dores da Virgem* foi desmontado e desmembrado e, hoje, os painéis transformados em quadros de cavalete encontram-se em três distintos acervos: Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) de Lisboa (*Virgem das Dores*; *Apresentação do Menino no Templo*; *Menino entre os Doutores*; *Cristo a Caminho do Calvário*; *Calvário*; *Três Marias e São João no Túmulo*); O Museu de Arte de Worcester, Massachusetts, Estados Unidos (*Repouso na Fuga para o Egito*), e Museu D. João VI-EBA-UFRJ (MDJVI), Rio de Janeiro, Brasil (*Lamentação ao Pé da Cruz*).

Segundo informação constante no livro *Casa Perfeitíssima* a respeito do referido retábulo (BORN; MARTINS: 176), as propriedades dos painéis após saída do convento teriam assim se configurado:

- um painel teria passado à coleção de D. Fernando II (rei de Portugal entre 1837 e 1853) por volta de 1863 (*Menino entre os Doutores*);
- quatro painéis teriam pertencido à "coleção de E. Fidié" (Ibid.) antes de 1874 (*Apresentação do Menino no Templo; Repouso na Fuga para o Egito; Lamentação; Três Marias e São João no Túmulo*), justamente os painéis mais baixos que estavam ladeando a Virgem das Dores, de mais fácil retirada (fig. 1);
- três painéis teriam sido adquiridos por D. Fernando II de E. Fidé, após 1882, ampliando sua coleção (*Apresentação do Menino no Templo; Repouso na Fuga para o Egito; Três Marias e São João no Túmulo)*, tendo, assim, D. Fernando II ficado com quatro dos sete pequenos painéis, os quais foram passados para a Coleção da Condessa de Edla, sua segunda esposa, antes de 1885;

- três painéis devem ter permanecido no convento até sua incorporação ao MNAA ou pelo menos a documentação só define as datas extremas – *Virgem das Dores* (já na capela do claustro em 1752 e no Museu Nacional de Arte Antiga em 1912); *Cristo a Caminho do Calvário* e *Calvário* (ambos na capela do claustro antes de 1754 e em 1937 MNAA).

Em Portugal, face à supressão das casas religiosas, foi instituído em 1834 o *Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos*, de modo a recolher todas as obras que seriam oportunamente distribuídas entre instituições públicas, com fins de instrução e utilidade social (SOARES: 390-391). Segundo Fernando Grilo, a grande quantidade leilões (GRILO: 490) atestavam a alienação de muitas dessas obras de qualidade saídas dos prédios religiosos que invadiram o mercado, o que provocou uma redistribuição inédita de bens, indo parar, em alguns casos, em coleções particulares, com trânsitos e revendas até fins do século XIX e primeiras décadas do XX. Muitos objetos religiosos passaram a um novo capítulo de suas biografias.

O desmantelamento do patrimônio religioso já despertara preocupação de alguns intelectuais na Europa quanto à perda das origens sagradas. Na França, Quatremère de Quincy, em 1815, sugeriu retirar das reservas técnicas do Museu Napoleão/Museu do Louvre os quadros que foram removidos dos lugares de culto e restituí-los às igrejas de Paris, de modo a devolver "o brilho ao culto católico", acreditando que "todos os objetos perderam seu efeito ao perder sua motivação" (Quincy apud. PRETI: 19).

Um rei português reúne em seus palácios obras de arte religiosas

O rei D. Fernando II (1816-1885) era alcunhado de rei-artista por seu pendor e por ações em prol da proteção do patrimônio artístico português, especialmente arquitetônico (Batalha, Mafra, Tomar, Jerônimos, Pena), financiando obras de recuperação e reforma, e apoiando, como protetor, junto à sua primeira esposa, a rainha D. Maria II, instituições como a Academia Real das Belas Artes (1836).

Uma parte do espólio das casas religiosas foi reunida no Paço das Necessidades e em outras residências reais, levando com que as obras devocionais assumissem outras ambiências e convivências. Os olhos da realeza e da aristocracia portuguesa, as quais frequentavam o paço que fora antigo convento, observavam as obras já destituídas de sua sacralidade, cujos sentidos, diante da nova contingência, faziam-se muito mais estéticos e da ordem do status cultural. Se antes as imagens potentes se apoderavam do fiel, deixando-os submissos às suas evocações, agora, em residências palacianas, era o poder real que se apoderava da carne (imagem material) para lhe garantir o verbo (a mensagem real). As imagens de Maria e o Menino Jesus permaneciam materialmente as mesmas (talvez com algumas pequenas avarias do tempo), mas sua nova condição impunha-lhes outras contingências de sentido. A grande coleção do rei acomodou-se principalmente nos antigos corredores do claustro que se viram como galerias de arte. As peças do retábulo das Sete Dores da Virgem eram umas entre muitíssimas e variadas tipologias de obras de arte pertencente à coleção real.

A coleção, como extensão metafórica do sujeito, apresentava um rei que preferia se dedicar às artes do que a questões de Estado, cercando-se de inúmeros objetos artísticos e dirigindo os projetos de remodelação e decoração de suas moradas, com especial atenção para o Palácio da Pena. Como Judy Attfield apontou, as pessoas usam os bens como veículos de sentido através do qual eles negociam suas relações uns com os outros e com o mundo em geral (ATTFIELD: 75). Em meio às preciosidades que amealhou, D. Fernando preferia o "recolhimento junto dos livros, o deambular no seu museu, onde cada peça lhe devolvia lembranças, vicissitudes, gratidões" (TEIXEIRA: 217). Sua paixão pelas artes o levava a circular pelos meios de produção e comércio artísticos e conviver com pessoas que alimentavam sua sensibilidade e conhecimento.

Consta que D. Fernando II tinha como amigo Antônio Maria Fidié que seria negociador de antiguidades (FLOR: 87) e ele próprio adquiriu algumas obras religiosas antigas, como algumas tábuas do retábulo das Sete Dores da Virgem. Conta-se que o filho de Fidié, José Maria d'Almeida Garcia Fidié, teria vendido parte do espólio do pai a Jerônimo Ferreira das Neves, um brasileiro que viveu alguns anos em Lisboa.

Um brasileiro adquire obras religiosas excepcionais em Portugal

Jerônimo Ferreira das Neves (1854-1918) era conhecido em Lisboa por bibliófilo, com importante coleção camoniana, e colecionador de medalhas (MALTA). Mesmo assim, adquiriu pinturas, esculturas e objetos decorativos antigos de alto valor estético, de artistas reconhecidamente importantes das escolas europeias do Renascimento e artífices que têm lavras excepcionais.

Como menciona John Su, a posse sugere que colecionar pode, em certas instâncias, auxiliar indivíduos a idealizar identidades alternativas (SU: 685). Ferreira das Neves é reconhecido pelas obras de arte que adquiriu, reinventando o gosto de amante de livros, como mencionado por sua viúva, Eugênia Barbosa de Carvalho Neves (1860-1946). Dos objetos religiosos que representam o núcleo excepcional da coleção, possivelmente adquiridos todos em Portugal (Lisboa), há cinco artefatos com representação de Jesus, sendo dois crucifixos e uma santa face; um papa; cinco obras com santos e um com santa; nove peças com imagens da Virgem Maria com Jesus, compreendendo do século XVI ao século XIX. Destacam-se 20 elementos têxteis de um mesmo conjunto para paramento de bispo, de seda verde bordada a ouro.

As imagens religiosas passaram a ser identidades compartilhadas por Jerônimo e Eugênia, católicos, capazes de reacenderem os ânimos dos objetos por uma possível veneração domiciliar. O políptico com quatro santos (Pedro, Paulo, Bartolomeu e Estevão) foi atribuído por Vítor Serrão à parceria Cristóvão de Figueiredo–Garcia Fernandes, mestres de Ferreirim, e datados de 1530 (SERRÃO); os arcanjos seriam da Oficina Régia de Lisboa, de seguidor de Jorge Afonso; a Santa Face, de Fernando Gallego; Lamentação, de Quentin Metsys. Das várias obras religiosas pertencentes ao casal Ferreira das Neves, a única peça que se tem certeza que pertenceria ao convento

da Madre de Deus é o quadro *Lamentação ao Pé da Cruz*, integrante do retábulo das Sete Dores da Virgem.

O olhar minucioso do colecionador, atencioso para a composição, o modelo, o estilo, agrega-se à fé, dirigindo temáticas que lhe são caras, conforme sua devoção. Eugênia e Jerônimo, católicos, irmãos da Ordem de N. Sra. do Carmo, talvez tenham visto a oportunidade de possuírem peças de devoção de alto custo, promovendo um misto de prazer terreno, o estético, com investimento financeiro e sublevação espiritual. Peças saídas de locais consagrados, como conventos, em contato com pessoas que fizeram votos de castidade, pobreza, clausura e obediência poderiam ganhar atribuições especiais em termos de potência espiritual.

A Venerável e Arquiepiscopal Ordem Terceira do Carmo, fundada no Rio de Janeiro em 1648, possuía como principais objetivos a busca da perfeição cristã, a difusão do culto à Nossa Senhora do Carmo, a propagação da fé católica e o exercício da caridade, acrescentando-se depois a vocação assistencial. Mesmo sendo irmãos simples, o casal Ferreira das Neves recuperava, em parte, algumas práticas da rainha D. Leonor séculos depois, podendo ela própria ter sido reverenciada, especialmente porque no quadro *Lamentação ao Pé da Cruz* há representação de uma mulher com a veste franciscana que bem poderia ser a Rainha Perfeitíssima, como era comum acontecer aos encomendantes dos quadros e como teria ocorrido nas obras *Chegada das relíquias de Santa Auta ao Mosteiro de Madre de Deus* e *Panorama de Jerusalém*.

O colecionador, como agente da reordenação de grupo de obras, favoreceu novas contiguidades e relações de sentido. Como um mágico, ele faz desaparecer o caráter de utilidade imediata do objeto (POMIAN), atribuindo-lhe outros valores – um item de sua coleção – distantes do que originalmente eram pronunciados no mercado. O objeto assume um poder manifestado, passando para a função de completude, integrando-se a outro sistema histórico, a coleção (BENJAMIN:.239). Não sabemos onde ficava o quadro da Lamentação na casa de Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves, mas junto às demais obras religiosas formavam um outro conjunto, uma espécie de retábulo imaginário que permitia ressignificar seus sentidos. Quando as peças se desgarraram de seus donos e foram compor acervos públicos, entraram em jogo outros agentes que incidiram nas escolhas do que expor/esconder, revendo os sentidos atribuídos.

Doações a museus

Muitas das peças religiosas compuseram o "museu" de D. Fernando II até que os bens reais fossem integrados às coleções nacionais no Museu de Arte Antiga, em 1913 (CARVALHO; FRANCO: 221). Os quatro painéis das Sete Dores da Virgem, já na Coleção da Condessa de Edla, estiveram em variados lugares, passando por diferentes propriedades na Europa até chegarem ao MNAA e se juntarem às demais obras, o que ocorreu em diferentes momentos, sendo os últimos registros de entrada em 1938. O painel *Apresentação do Menino no Templo*, por exemplo, estava em Madri por volta de 1910, pertenceu à coleção Leonel Harris, em Londres, em 1922; esteve na Spanish Art Gallery, em Londres, em 1928; chegando no MNAA em 1938. Em todos esses lugares

a função religiosa praticamente se anulava para dar lugar aos jogos do mercado e à perspectiva do saber, guiado por *marchands*, críticos e historiadores da arte.

Nos vários percursos dos objetos, pode-se imaginar a agência de transferência do sujeito-objeto para objeto-sujeito e vice-versa, mas que, ao chegar ao destino final, o museu, assumiu nova reclusão e outras configurações. Como acervo de museu, em exposições "permanentes" ou temporárias do MNAA, a Virgem Dolorosa se cercou apenas de cinco das suas sete dores. A separação entre as tábuas, a luz intensa e homogênea, facilitavam a fruição de cada quadro isoladamente, impulsionando para sua autonomia estética.

Os museus de arte, de um modo geral, segundo James Elkins, ensinam os observadores a olharem sem sentir muita coisa (ELKINS: 207), impedindo, por meio de vários artifícios expográficos, de terem alguma experiência mística. O museu, curadores e historiadores da arte, tendo a capacidade de enquadrar o objeto como arte, exigem outro tipo de ritual de concentração, fazendo eclodir novos significados, enquanto outros são obscurecidos.

É justamente na recuperação da suas histórias, na compreensão dos seus vários sentidos, que a potência da imagem pode manter sua autonomia. Sua materialidade lhe permite uma perenidade que transcende os homens e lhe concede um poder de carregar a auto-imagem, que assume diferentes personalidades conforme tempos e lugares pelos quais passou. Conforme a história a ser contada, cada palavra dita suporta sua biografia.

Se Vasari enfatizava a biografia dos artistas, hoje consentimos que a obra transcende seu criador, valorizando sua autonomia em fazer sua própria história. A filiação, constituição, procedência são apenas alguns itens que remontam sua vivência enquanto mercadoria e objeto particular. De mão em mão, de lugar em lugar, os objetos vão assumindo marcas de uso, de olhares, de exposição, de interação. Em virtude das sucessivas espoliações das coleções religiosas portuguesas, da dificuldade das documentações, inclusive de parte de Ferreira das Neves, pouco se esclarece em relação aos percursos de muitas obras e procedências, dificultando traçar biografias mais complexas.

Se as relações com os objetos mudam ao longo do tempo, do lugar e conforme as pessoas com que têm contato, diferente de parecerem imóveis e neutros no museu, é preciso resgatar suas atitudes de vida ou sua vida de atitudes (ATTFIELD), percebendo a materialidade nos espaços, nos tempos e nas experiências que provocaram em contato com pessoas e a capacidade de incorporar e desincorporar sentidos. A *Lamentação ao Pé da Cruz*, um quadro seiscentista da Antuérpia, está hoje na parede ocre de um museu universitário no Rio de Janeiro, ladeado por outras obras do mesmo período, tendo sido encomendado por um rainha portuguesa e doado por uma viúva, ambas irmãs leigas de ordens religiosas de diferentes gerações, tendo sido retirado de um convento de Lisboa e virado moeda de troca por E. Fidié e comprado por um bibliófilo brasileiro, que destinou sua coleção a uma escola de artes. A peça desgarrada

do seu conjunto original refez sua vizinhança várias vezes, recompondo seus sentidos de adoração. Cada um a adorou de um modo diferente, com compaixão, cobiça, admiração, interesse, prazer, respeito, refazendo suas atuações sagradas, estéticas, espirituais. Ninguém mais faz o sinal da cruz ao olhá-la, mas uma cruz está lá representada, lembrando que as religiões fazem objetos, objetos de arte, e os objetos podem ter fé, serem adorados e alcançarem a vida eterna. Amém.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun (ed.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ATTFIELD, Judith. *Wild things: the material culture of everyday life.* Oxford: Berg Publishers, 2000.

AZEVEDO, D. Carlos Moreira. Sentido teológico e espiritual do título Madre de Deus: viver a contemplar a carne do verbo. In: CURVELO, A. (coord.). *Casa perfeitíssima.* Lisboa: IMC, MNA, 2009, p.59-63.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p.237-246.

BERTHET, Dominique (dir.). *L'art dans as relation au lieu.* Paris: L'Harmattan, 2012.

BORN, Annick; MARTENS, Maximiliaam. O políptico de Quinten Metsys para o convento da Madre de Deus: notas sobre a técnica. In: CURVELO, A. (coord.). *Casa perfeitíssima.* Lisboa: IMC, MNA, 2009, p.155-165.

_____. Retábulo das sete dores da virgem. In: CURVELO, A. (coord.). *Casa perfeitíssima.* Lisboa: IMC, MNA, 2009, p.176-185.

CARVALHO, José Alberto Seabra de. Tríptico da apresentação do menino no templo. In: CURVELO, A. (coord.). *Casa perfeitíssima.* Lisboa: IMC, MNA, 2009, p.192-194.

CARVALHO, Maria João Vilhena; FRANCO, Anísio. São João Evangelista; São Lucas Evangelista; São Mateus Evangelista (4 medalhões). In: CURVELO, A. (coord.). *Casa perfeitíssima.* Lisboa: IMC, MNA, 2009, p.221-223.

CURVELO, Alexandra (coord.). *Casa perfeitíssima; 500 anos da fundação do mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, Museu Nacional do Azulejo, 2009.

ELKINS, James. *Pictures & tears: a history of people who have cried in front of paintings.* New York; London: Routledge, 2001.

FLOR, Pedro. Della Robbia em Portugal: o caso da colecção de D. Fernando II. *Artis, revista de História da Arte e Ciências do Património*, Lisboa, n.2, p.80-87, maio 2014.

GRILO, Fernando Jorge Artur. Colecionismo e mercado de arte em Portugal no início do século XX. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize. *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos.* Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014, p.487-501.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, A. (ed). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p.64-91.

LAPA, Sofia. Primitivos portugueses (1450-1550). O século de Nuno Gonçalves. *Museologia.pt* [Dossiê Museus Nacionais], Lisboa, n.5, 2011, p.68-79.

MALTA, Marize. Extraordinária desconhecida: a coleção de Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves. In: In: MALTA, Marize et al.(org.). *Histórias da arte em coleções: modos de ver e exibir no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2016.

PAINE, Crispin. *Godly things: museums, objects and religion.* New York: Leicester University Press, 2000.

_____. *Religious objects in museums. Private lives and public duties*. London: Bloomsbury, 2013.

POMIAN, K. COLECÇÃO. In: *ENCILOPÉDIA EINAUDI. Memória/História.* Porto: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 51-86, vol. 1.

PRETI, Monica. Napoleão e a ideia de museu universal. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino.* Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015, p.7-24.

RESENDE, Garcia de. *Crônica de D. João II e miscelânea.* Lisboa: INCM, 1973.

SÁ, Isabel dos Guimarães. A rainha D. Leonor, 1458-1525: momentos de uma vida In: CURVELO, A. (coord.). *Casa perfeitíssima.* Lisboa: IMC, MNA, 2009, p.15-21.

SERRÃO, Vítor. Pinturas dos 'Primitivos' nas antigas colecções reais do Rio de Janeiro e no actual Museu D. João VI. In: MALTA, Marize et al.(org.). *Histórias da arte em coleções: modos de ver e exibir no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: RioBooks/Faperj, 2016.

SIMÕES, João Miguel. O modelo arquitectonico das duas primeiras casas coletinas portuguesas: os mosteiros de Jesus de Setúbal e da Madre de Deus de Xabregas In: CURVELO, A. (coord.). *Casa perfeitíssima.* Lisboa: IMC, MNA, 2009, p.65-74.

SOARES, Clara Moura. D. Pedro I do Brasil, IV de Portugal – o "gosto do bello" e o incremento das belas-artes: traços de um perfil quase desconhecido do rei-soldado. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize. *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos.* Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2014, p.381-398.

SOUSA, Ivo Carneiro de. A rainha D. Leonor e a experiência espiritual das clarissas coletinas do Mosteiro da Madre Deus de Lisboa. *Via Spiritus*, 1, 1994.

STALLYBRASS, P. Marx's Coat'. In: SPYER, Patricia (ed.). *Border fetishisms: material objects in unstable places*. London: Routledge, 1998, p. 183-207.

SU, John J. Fantasies of (re)collection: collecting and imagination in A. S. Byatt's possession: a romance. *Contemporary literature*, Wisconsin, vol. 45, n. 4, p.684-712, winter 2004.

TEIXEIRA, José. *D. Fernando II, rei-artista, artista-rei.* Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986.

Uma cozinha caipira entre o privado e o público: os caminhos de uma tela e seu estudo

Moema de Bacelar Alves
Universidade Federal Fluminense

No ano de 1910, o pintor Oscar Pereira da Silva inaugura sua exposição em Belém do Pará e, em meio às obras vendidas, estava a premiada *Canto de cozinha*, que hoje faz parte do acervo do Museu do Estado do Pará. Porém, há ainda uma outra tela, com igual imagem à obra premiada e que pertence à família do ex-governador do Pará, Alacid Nunes. A proposta, portanto, se refere a analisar a passagem dessas duas obras, que possuem a mesma representação, discutindo o reconhecimento, os encontros e desencontros na biografia de cada uma. Levando-se em consideração que uma faz parte de uma coleção pública e outra de uma coleção privada, discutir os espaços onde são expostas, com quais finalidades e suas trajetórias individuais, é também apresentar duas narrativas distintas, dois percursos, uma vez que são dois objetos distintos, para uma mesma cena representada.

Palavras-chave: Trajetórias; coleção; obras de arte

En 1910, el pintor Oscar Silva Pereira abre su exposición en Belém do Pará, y entre las obras vendidas, estaba la premiada Canto de cozinha, que ahora forma parte de la colección del Museo del Estado de Pará. Pero hay, sin embargo, otra pantalla, con la misma imagen del trabajo premiado y que pertenece a la familia del ex gobernador de Pará, Alacid Nunes. Por lo tanto, la propuesta es examinar la pasada de estas dos obras, que tienen la misma representación, discutiendo el reconocimiento, las similitudes y diferencias en la biografía de cada una. Teniendo en cuenta que una es parte de una colección pública y la otra de una colección privada, discutir los espacios donde están expuestas, a cuáles propósitos y sus trayectorias individuales, es también presentar dos narrativas distintas, dos caminos, ya que son dos diferentes objetos de la misma escena representados.

Palabras-clave: Trayectorias; colección; obras de arte

Certo dia, na casa de um amigo em Belém, fiquei sabendo que uma prima sua possuía uma tela de Oscar Pereira da Silva. Perguntei qual era e me disseram ser um estudo de uma tela exposta no Museu do Estado do Pará (MEP) e pela instituição chamada *Interior de cozinha*. Sabendo que a obra do MEP chegou ao Pará quando da passagem do pintor por Belém em 1910 e tendo falado dela em minha dissertação de mestrado[1], a curiosidade tomou conta de mim.



Fig. 1 | Oscar Pereira da Silva, Interior de Cozinha, 1907, Óleo sobre tela, 132,5 x 142 cm
Acervo do Museu do Estado do Pará

Pensando no argumento de Arjun Appadurai de que o que importa é a passagem, o acontecimento do objeto[2], fui provocada a sair em busca da biografia dessa obra que se oferecia à minha frente. Pedi, então, que meu amigo perguntasse se sua prima poderia me receber para conversar sobre a tal tela.

Márcia Nunes recebeu-me em uma tarde de outubro do ano passado, 2015, e mal entrei na casa fui logo me deparando com o quadro: uma versão idêntica em menor tamanho que a minha conhecida tela do museu. Sentamos para conversar e fui logo introduzida às documentações de seu restauro (foram dois, veremos). E, em meio à perguntas e

[1] Dissertação defendida em 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.
[2] APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*, Niterói: Eduff, 2008.

fotos de documentos, indo do tempo presente para diferentes épocas e delas de volta ao presente, comecei a entrar nas particularidades de sua trajetória, e é assim, perpassando por diferentes momentos desse último século, que a contarei para vocês.

Porém, é importante que se diga, antes de ir ao encontro do dito estudo, fui imediatamente ao catálogo da exposição para ver, dentre as obras relacionadas, quais mencionavam ser um estudo ou se havia referência ao fato de alguma das telas exposta ser estudo de outra também presente na mostra, porém, não havia menção ao termo "estudo" e também nenhuma das telas onde se lia *croquis* ao lado, parecia se referir à esta tela em questão. Havia, contudo, uma tela, sob o número 20 do catálogo, chamada *Interior de uma casa de caipira*, cujo valor era bem inferior ao da tela premiada (enquanto esta última custava 10.000 réis, a primeira custava apenas 300 réis)[3]. Seria essa, então? Estaria assinada, datada? Seria mesmo um estudo? Como teria essa tela, sendo esse seu nome ou não, ido parar na família Nunes?

Brincando com a linha do tempo ou tentando rastrear a trajetória das telas

Para início de conversa, *Canto de cozinha* está assinada e datada de 1907. A tela da família Nunes, infelizmente não. Há, portanto, duas possibilidades: sendo um estudo, deve ser anterior a 1907, data em que a primeira foi exposta por ocasião da *Exposição Geral de Belas Artes* (EGBA), no Rio de Janeiro; sendo uma cópia em menor tamanho feita pelo próprio Oscar Pereira da Silva, só sabemos ser anterior a 1910, ano em que foi exposta em Belém[4].

Canto de cozinha, ao ser exposta em 1907, estava acompanhada de duas outras telas do pintor: *Cabeça de Expressão* e *Tomando uma pitada*. Ambas foram bem recebidas pela crítica, embora tenham tido menor espaço nos comentários. Já *Canto de cozinha* mereceu uma descrição pormenorizada nas páginas do *Jornal do Commercio*:

> O quadro de gênero *Canto de Cozinha* representa parte de uma cozinha de casa pobre, onde ao fogão uma mulher pobre, que já não é moça, assa nas brasas uns pés de inhame. Essa figura foi evidentemente pintada com carinho, pois tudo nela é feito com grande estudo e meticulosidade, sem a ausência do menor elemento que revele a idade e a natureza da mulher. A cara é cuidadosamente modelada e a roupagem pintada com tal arte que trai a flacidez mole das carnes que lhe estão dentro, própria da idade que a figura denota.
> Na maneira meticulosa como estão pintados os acessórios, há alguma coisa dos antigos pintores flamengos; vê-se que o artista teve um prazer técnico, se assim se pode dizer, em pintar

[3] "Exposição de pintura de Oscar P. da Silva". Catálogo. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fundo Theodoro Braga. IHGSP 432 – Atividade artística. Esposição de arte de terceiros.
[4] Agradeço às considerações da professora Claudia de Mattos Avolese que ampliaram as possibilidades de abordagem da trajetória dessa tela.

> aqueles inhames, a lenha, a panela de cobre e demais objetos, que completam aquela cozinha da roça e que constituem o meio natural e familiar próprio da figura, e em que esta está à vontade, numa ação comum da sua vida diária. É uma cena da vida da classe pobre paulista e passada com grande exatidão para a tela, sem a preocupação de fazer um quadro de composição, uma cena mais ou menos teatral. A figura casa-se bem com o meio em que está; tudo está ali bem e tem um ar familiar, de tranquilidade; sente-se que o artista viu esse quadro e não fez mais do que copiá-lo do vivo[5].

Mas, por mais que tenham agradado, nenhuma das telas de Oscar Pereira da Silva ganhou premiação esse ano[6]. Contudo, 1908 chegou e com ele, boas novas para o pintor.

A Exposição Nacional do Rio de Janeiro foi um grande evento comemorativo pelos 100 anos da abertura dos portos ao livre comércio. Além de celebrar a virada nas relações comerciais e no desenvolvimento do Brasil, a exposição faria um "inventário" do país para os próprios brasileiros. Realizada na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro - então capital federal -, a exposição contou com representações de todos os estados e ainda com um pavilhão português[7]. Nessa exposição, no pavilhão de São Paulo, na seção de artes liberais, *Canto de Cozinha* levou o grande prêmio.

Já no ano de 1910, Oscar Pereira da Silva partiu rumo ao norte, mais especificamente, como vimos, a Belém do Pará, nesse momento, mesmo com os primeiros sinais de crise na economia da borracha, ainda um atrativo mercado de exposições para venda de quadros.

Como de costume à época, sua exposição, inaugurada a 10 de agosto, se deu no *foyer* do Teatro da Paz e contou com pouco mais de 70 telas entre cenas de interior, gênero, pinturas históricas e muitas paisagens de vários cantos do Brasil, da França e até alguns recantos de Belém[8].

---

[5] NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 19 set. 1907, p. 4.
[6] As premiações em pintura foram as seguintes: Pintura: Prêmio de viagem - Carlos Chambelland, medalha de 2ª classe (prata) aos expositores Louis Christophe, Lucilio de Albuquerque, Arthur Timotheo da Costa, Gaspar Puga Garcia e Roberto Mendes. Menções Honrosas de 1º grau aos expositores D. Georgina de Albuquerque, D. Regina Veiga, Alberto Delpino, José Marques Campão, D. Rachel Boher, D. Irene de Andrade Ribeiro, Carlos Alberto de Agostini, A. de Alvim Menge, João Timotheo da Costa e Mario Navarro da Costa. Menções Honrosas de 2º grau aos expositores D. Beatriz Pompeu Camargo, Gaspar Coelho Magalhães, D. Luiza M. S. Belard, D. Eugenia Freire Meirelles, D. Mercedes Lisboa Seng, Carlos Sussekind, Galdino Bilho [sic], D. Virginia de Niemeyer e D. Izabel Hislop. NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 22 set. 1907, p. 3.
[7] PEREIRA, Margareth da Silva. A exposição de 1908 ou o Brasil visto por dentro. In: *Arquitexto 16*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/01_MSP.pdf. Acesso em: 07 de janeiro de 2016.
[8] ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer*: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013. p. 137-138.

A exposição foi bastante anunciada e comentada pela imprensa, que chamou a atenção particularmente para uma obra: *Canto de cozinha*[9]! A tela foi, portanto, exaltada nas páginas do jornal local *O Jornal*, pelo crítico Otacílio de C., que havia visitado o atelier do artista pouco tempo antes. Após descrever a obra e mencionar seu prêmio, o crítico diz: "Tenho certeza de que esta tela será aqui exposta e, por isso, desde já excito a curiosidade pública para apreciar o trabalho notável do ilustre pintor fluminense".

Nas referências feitas à exposição nos jornais da época[10], não há nada mais que a referência ao fato de *Interior de uma casa de caipira* constar na exposição. Não há nenhum comentário a seu respeito em particular, ou a ser um estudo, cópia, ou até ao fato de haver estudos ou croquis na exposição. Na verdade, as únicas telas que mereceram algum comentário a mais nos jornais foram *Canto de cozinha, Escrava romana, Sonata de Beethoven, Carro de bois e A fundação de São Paulo*, com maior destaque à primeira que, junto com a *Escrava romana*, mais de uma vez foram referidas com espanto por ainda não terem sido adquiridas. Posto que eram consideradas verdadeiras preciosidades da arte pátria, dignas de museu, era de se notar que o público paraense – ou mesmo autoridades – não tivesse ainda adquirido as telas.

Mas, se *Canto de cozinha*, era frequentemente citada como sendo o primor da exposição, o fato de haver outra tela semelhante a ela não foi nem sequer mencionado, nem ao menos para comentar aspectos de sua execução.

A exposição teve que ser desmontada para dar início à montagem da *II Exposição Escolar de Desenho*, a ser inaugurada no mesmo *foyer* a 07 de setembro e, que pelo grande número de trabalhos expostos, (alcançando, nesse ano, mais de 600 trabalhos), precisava de tempo para receber o que seria apresentado e sua organização.

Das telas expostas, Oscar Pereira da Silva deixou de vender 21, demonstrando uma boa receptividade dos compradores. Essas telas, no entanto, foram novamente exibidas em uma segunda exposição, dessa vez montada na Biblioteca e Arquivo Público do Pará, de 23 de agosto - apenas dois dias depois o fim da primeira exposição - a 01 de setembro do mesmo ano. A exposição contou com novo catálogo e nele lá estavam novamente *Interior de uma casa de caipira* e *Canto de cozinha*...

É interessante ressaltar que, dentre os gêneros de pintura, os que mais frequentemente eram adquiridos para as coleções particulares dos paraenses daquela época, eram: a paisagem, as naturezas mortas e os retratos. As cenas de interior pareciam não despertar tanto o interesse daqueles compradores quanto as outras agora

[9] No Museu do Estado do Pará a tela está registrada como *Interior de cozinha* e não *Canto de cozinha*, o que nos chama atenção, todavia, é que a placa onde está inscrito o nome da tela e sua referência enquanto obra premiada aparece como *Interior de cozinha*, mas nos catálogos e críticas da época, ela aprece como *Canto de cozinha*. A dúvida está se a dita placa teria sido colocada posteriormente... Para o caso deste artigo, no entanto, será adotado o nome que consta no catálogo e nas críticas, posto que alguns trechos destes serão transcritos e pretende-se, assim, evitar confusões de entendimento sobre qual tela está se referindo.

[10] Foram consultados para este artigo *A Província do Pará, Folha do Norte* e *O Jornal*, os três jornais de maior circulação no estado.

mencionadas. Além de serem expostas em menor número, sua aquisição, quando feita, dificilmente se dava nos primeiros momentos das mostras[11].

Essa segunda exposição, no entanto, não teve a mesma cobertura da primeira. Dentre os periódicos locais de maior circulação, o único que a menciona foi *O Jornal*, que dá as datas, local, horário e lista de obras expostas. Os outros jornais que haviam acompanhado a primeira exposição (*A Província do Pará* e *Folha do Norte*) nem sequer notificam a que ocorreu na Biblioteca. Assim, como para essa mostra não publicam as listas de compradores, iremos perder a pistas dessas obras, até que...

Em 1994, o Museu do Estado do Pará, criado inicialmente no edifício conhecido por Centur[12] e que desde 1987 funcionava no Palacete Bolonha[13], muda-se para o Palácio Lauro Sodré, prédio colonial feito pelo arquiteto bolonhês Antônio José Landi para ser residência dos governadores do Pará ainda no século XVIII. Ao se instalar ali, as obras que ornavam o Palácio que até então servia como órgão do governo, passaram a compor o acervo do museu.

Dentre as obras que já pertenciam ao governo e que, mesmo sem poder precisar a data certa, foram anexadas à coleção do MEP, havia uma tela de Oscar Pereira da Silva que tinha uma plaqueta de premiação e cuja leitura, segundo sua ficha museológica, era de difícil identificação. E assim, possivelmente a referida *Canto de cozinha* entra para o acervo do museu rebatizada de *Interior de cozinha*[14] e hoje faz parte de sua exposição de longa duração ao lado das telas que tiveram entrada no acervo da mesma forma.

São elas: *Os Falquejadores*, de Benedicto Calixto; *A morte de Virginia*, de Antônio Parreiras; *A fiandeira*, de Carlos Custódio de Azevedo; e *O Phtisico*, de João Gomes Corrêa de Farias, todas adquiridas pelo governo do Pará no início do século XX.

[11] ALVES, Moema de Bacelar. *Op. Cit.* p. 139-142.
[12] O museu foi instituído em 1981, mas suas atividades só tiveram início em 1986. O edifício que primeiro o abrigou, hoje sedia a biblioteca pública, cinema, teatro, espaço para eventos e ainda uma galeria de arte denominada Theodoro Braga.
[13] Palacete em estilo eclético construído por volta de 1905 para ser a casa do engenheiro paraense Francisco Bolonha.
[14] A obra foi restaurada, pois uma de suas fichas, a mais antiga, fala de uma danificação na parte inferior da tela, principalmente no lado direito, que teria, inclusive, perda da camada pictórica. Nesse processo, a plaqueta pode ter adquirido a denominação que carrega hoje. Infelizmente a documentação do restauro da tela não pode ser acessada. Sistema Integrado de Museu. Acerco documental do Museu do Estado do Pará. Nº0008-LS – "Interior de cozinha".



Fig. 2 | Museu do Estado do Pará, Foto: Augusto Moutinho Miranda
(Na imagem, vê-se a *Canto de cozinha* entre a *Falquejadores* e *A morte de Virginia)*

Pronto, identificamos a trajetória de uma das imagens, mas, e da outra?

Numa noite, entre 1968 e 1971, período em que Alacid Nunes (1924-2015) esteve à frente do governo do estado do Pará[15], houve um jantar no antigo Palácio do Governo. Entre os convidados estava o Dr. Otávio Mendonça (1921-2005), advogado bastante respeitado em Belém.

Na sala em que se serviu o jantar havia uma grande tela que o Dr. Otávio logo reconheceu por ter uma igual em sua casa. A tela era *Canto de cozinha*. O advogado, querendo fazer uma gentileza para a primeira dama, D. Marilda Nunes, falou que iria presenteá-la com o estudo daquela tela. O seu quadro não estava assinado, porém pertencera a seu pai, Deodoro de Mendonça (1889-1968), político paraense possuidor de diversas obras de arte, e, ao ser adquirido por ele, sabia ser o estudo de uma grande tela premiada[16].

É de se questionar, no entanto, o fato de a tela ser tão exatamente igual à premiada e não de ter sequer uma sutil diferença entre ela e a suposta versão final[17]. Some-se a isso o fato de o catálogo não mencionar haver um estudo dessa tela como informou

[15] O governo de Alacid Nunes se deu no intervalo de 1966 a 1971, porém, pela data de morte do primeiro proprietário do quadro, Deodoro de Mendonça, (1889-1968), deduz-se, pelo relato fornecido por D. Marilda Nunes, que foi entre a data mencionada no texto.
[16] Informações obtidas a partir de entrevista cedida por D. Marilda Nunes por telefone, em janeiro de 2016.
[17] Marcela Regina Formico, em sua dissertação de mestrado estuda a tela *Escrava Romana* e defende ser prática comum ao pintor realizar outras reproduções de seus trabalhados consagrados para comercialização. FORMICO, Marcela Regina. A "Escrava Romana" de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2012. p. 150

para o caso da tela *A fundação de São Paulo*[18] e teremos uma questão posta: será a tela um estudo ou uma cópia feita pelo próprio artista? Se não temos como responder até o momento, foi assim, como estudo, que a tela passou a pertencer à D. Marilda, indo ocupar um lugar na sala de jantar da família do ex-governador.



Fig. 3 | Oscar Pereira da Silva. Tela da família Nunes.
Foto: Moema Alves

A tela lá ficou por muitos anos até que foi necessário que passasse por um processo de restauro, em 1999. Por essa ocasião, por mais que não se saiba a data precisa, já haviam trocado sua moldura original e a tela acabou perdendo muito de sua camada pictórica nesse processo[19]. Restaurada, a tela volta para sua sala de jantar, até que dez anos depois, passa novamente por intervenções, pois estava extremamente craquelada.

[18] Esse estudo foi adquirido pelo então intendente Antônio Lemos para o palácio da intendência, sendo hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte de Belém (MABE).
[19] Ficha de documentação do restauro realizado por Sérgio Melo entre 20 de janeiro e 12 de fevereiro de 1999. p. 04.



Fig. 4 | Ficha do primeiro restauro, 1999

Chega, então, o ano de 2012, e D. Marilda Nunes presentou seus filhos e suas respectivas esposas com algumas das obras que possuía em casa e, com isso, a arquiteta Márcia Nunes, sua nora, recebeu a tela de Oscar Pereira da Silva, juntamente com a documentação das intervenções pelas quais a mesma havia passado. Como uma das primeiras providências, trocou a moldura em que estava a tela por, no dizer da arquiteta, não condizer com ela. Uma vez que já não era a moldura original, não teve receio em fazer a troca. Ao receber a tela, manteve a posição de colocá-la na sala de jantar da família, local onde tive o prazer de vê-la e ir atrás de buscar os caminhos que acabo de contar.



Fig. 5 | Apartamento da senhora Marcia Nunes, Belém (PA), 2015
Foto: Moema Alves

Público e privado se encontram no jantar

Ligadas pela concepção – independente de ser um estudo ou uma reprodução anterior, uma veio a partir da execução da outra –, adquiridas por diferentes compradores e recebendo caminhos distintos pelo fato de uma ser pública e a outra privada, a trajetória de *Canto de cozinha* e sua companheira de exposição voltou a se cruzar mais de 50 anos depois justamente a partir dessa diferença de destino de coleções.

Se a existência de uma acabou por gerar a outra, de certa forma, o destino público dado a uma delas, acabou traçando o destino seguinte da tela que sempre foi privada, mesmo que à época, embora *Canto de cozinha* fosse pública, posto que de posse do estado do Pará, sua apreciação fosse limitada por estar exposta em um local de acesso restrito à maioria da população.

Como vemos, neste caso, para reconstituir informações da vida de uma obra foi preciso recorrer à vida de outra. Nem a instituição pública, pela forma como a obra entrou no acervo do museu, tinha essa reunião de informações acerca da duplicidade de imagens ou até mesmo do nome da tela; nem a família Nunes sabia dos meandros da trajetória de sua tela e da tela do antigo Palácio. Foi apenas confrontando as duas trajetórias que pudemos compor, embora ainda com grandes lacunas, a vida dessas telas.

Essa busca pelas biografias das telas confirma que a história dos sujeitos e a história dos objetos se constroem entrelaçadas em suas relações cotidianas. E, voltando a citar Appadurai, os objetos ganham novos significados a cada novo contexto, bem como são diversas as relações que vinculam valor e troca, fazendo com que as coisas tenham uma vida social. Essas trajetórias brevemente contadas aqui são apenas alguns capítulos dessa história e esse momento que lhes apresento agora é apenas mais uma reunião de duas obras que prosseguem com suas trajetórias independentes. Outros capítulos estão por vir. A vida social segue.

E por essas indas e vindas da vida, o restaurador responsável pelas duas intervenções na tela pertencente à família Nunes, é o atual diretor do museu que abriga a *Canto de cozinha*, sendo assim, mais um elo em comum nessas duas trajetórias.

Ainda coincidentemente, hoje, no âmbito público ou privado, ambas estão próximas a uma mesa de jantar. Mais coincidência ainda é o fato de também ter sido um jantar que acabou por reunir, ao menos por um momento, essas duas trajetórias. E se acreditarmos, de fato, nas coincidências, acabaremos por achar que a senhora que acendia o fogo na imagem, preparava seu jantar...

Referências Bibliográficas

ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer*: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*, Niterói: Eduff, 2008.

BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918*: retrospecto histórico dos últimos trinta annos. Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará. v.7. Belém, 1934. pp. 151-159.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Pretérito imperfeito*: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta*: reflexões sobre mídia. Niterói: EDUFF, 2009.

_____. *Quimera Amazônica*: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. Disponível em: http://www.ufpe.br/revistaclio. Acesso em 25 de julho de 2011.

FORMICO, Marcela Regina. *A "Escrava Romana" de Oscar Pereira da Silva*: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, 2012.

MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption.* New York: Basil Blackwell, 1987.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva*: trajetórias de uma imagem urbana. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura, 2012.

PEREIRA, Margareth da Silva. A exposição de 1908 ou o Brasil visto por dentro. In: *Arquitexto 16*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/01_MSP.pdf. Acesso em: 07 de janeiro de 2016.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*: nascimento do consumo nas sociedades tradicionais (séculos XVII-XIX). Lisboa: Teorema, 1998.

Resposta de Tiradentes de Leopoldino de Faria: Notas Biográficas de um Quadro

Ricardo Giannetti

A elaboração das notas biográficas do quadro *Resposta de Tiradentes*, do pintor Leopoldino de Faria, tem por objetivo contribuir para a reavaliação da sua importância no contexto da pintura histórica do Brasil na segunda metade do século XIX e, opostamente, favorecer a compreensão dos motivos que determinam seu pouco reconhecimento nos dias de hoje. Após a morte do pintor, em 1911, ao lado da linha declinante do seu prestígio, a marcha do tempo irá traçar, em movimento paralelo, o percurso da sua obra mais representativa. A condição de ter sido a primeira obra de arte a representar o episódio crucial da Inconfidência Mineira, em pleno curso do Segundo Império, não impediu que ela deixasse de figurar em importantes estudos da história da arte no século XX. Quais as razões da omissão?

Palavras-chave: Inconfidência Mineira; Pintura histórica no século XIX; Leopoldino de Faria.

El propósito de la elaboración de los apuntes biográficos del cuadro *Respuesta de Tiradentes*, del pintor Leopoldino de Faria, consiste en contribuir, por un lado, a una nueva apreciación de su importancia para el contexto de la pintura histórica de Brasil, en la segunda mitad del siglo XIX y, por otro lado, en favorecer la comprensión de los motivos determinantes de su todavía poco reconocimiento. Después de la muerte del pintor, en 1911, paralelamente al menoscabo de su prestigio, el paso del tiempo iría a trazar el curso de su obra más representativa. Aunque fue la primera obra de arte que ha representado el episodio crucial de la Inconfidencia Minera, durante el transcurso del Segundo Imperio, ha dejado de figurar en importantes estudios de historia del arte del siglo XX. ¿Cuáles serian las razones de la omisión?

Palabras clave: Inconfidencia Minera; Pintura histórica en el siglo XIX; Leopoldino de Faria.

Leopoldino de Faria é hoje um nome esquecido. Em vida, sem ter conseguido atingir posição profissional de maior evidência, foi merecedor da admiração de seus pares e contemporâneos, pela qualidade da sua obra, aliás, numericamente reduzida. Obteve certo destaque inicial na Corte, devido ao seu desempenho nas classes da Academia Imperial, e alcançou, finalmente, legítimo reconhecimento como autor de pintura histórica, o que buscou com obstinação. Após sua morte, em 1911, ainda que alguns de seus quadros se mantivessem em coleções de relevo, observam-se cada vez mais raras as referências ao seu nome, notadamente na literatura divulgada nas décadas mais avançadas do século. Ao lado da linha declinante do prestígio do pintor, a marcha do tempo irá traçar, em movimento paralelo, o percurso da sua obra mais representativa, *Resposta de Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes), ao Desembargador Rocha, no ato da comutação de pena aos seus companheiros, depois da missa*. A condição de ter sido a primeira obra de arte a representar o episódio crucial da Inconfidência Mineira, em pleno curso do Segundo Império, não impediu que ela deixasse de figurar em importantes estudos da história da arte no século XX.



Leopoldino de Faria: *Resposta de Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes), ao Desembargador Rocha, no ato da comutação de pena aos seus companheiros, depois da missa.* Óleo sobre tela, 195 x 268 cm. Câmara Municipal de Ouro Preto, MG. Foto: Dimas Guedes.

Quais as razões da omissão? Não se pode negar que o fato de ter sido o quadro transportado pelo pintor, do Rio de Janeiro para Ouro Preto, em 1881, para em seguida ser adquirido pelo Governo provincial, e de ali ter permanecido até os dias atuais, hoje na Câmara Municipal de Ouro Preto, veio influenciar de forma determinante sua pouca visibilidade. É patente, por exemplo, a atenção diferenciada que sempre se dedicou ao pequeno esboço da obra, que, bem ao contrário, acumula maior número de referências

na historiografia, devido, certamente, às suas sucessivas inserções em coleções de prestígio: Coleção Laudelino Freire, Coleção Djalma da Fonseca Hermes e, finalmente, acervo do Museu Histórico Nacional, sempre na capital do país. Desse ponto de vista, tendo cada uma das versões construído sua identidade no próprio meio social, desdobram-se dois distintos percursos biográficos a serem estudados.

Tiradentes segundo Leopoldino

Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria nasceu a 27 de outubro de 1836, na cidade de Campos dos Goytacazes, província do Rio de Janeiro; cursou a Academia Imperial das Bellas Artes e teve por professor de desenho Jules Le Chevrel e de pintura Victor Meirelles. Engenheiro civil e arquiteto, exerceu a profissão na qualidade de funcionário da Prefeitura do Distrito Federal, tendo se aposentado em 1909.

A primeira referência que se tem da obra *Resposta de Tiradentes,* encontra-se no Catálogo da Exposição Geral das Bellas Artes de 1876. Estando em execução a versão principal do quadro, em tamanho natural, conforme texto explicativo constante na publicação, o pintor decidira apresentar publicamente o esboço já então elaborado. Por se tratar de assunto ainda não abordado pelos artistas e professores vinculados à Academia Imperial, merece a iniciativa de Leopoldino o devido registro na história da arte brasileira. Não deixou de mencioná-la o historiador e crítico Gonzaga Duque no livro *A arte brasileira*, em 1888, ao se referir à carreira de Leopoldino de Faria, dando-lhe destaque de dois parágrafos:

> A primeira vez que Leopoldino Faria se apresentou ao público foi com o quadro histórico de maior interesse pátrio. Tomara por assunto a condenação de Tiradentes, belíssimo assunto desprezado pelos pintores nacionais que mais cuidam dos Davis e dos Vercingetorix que dos ainda não explorados assuntos arrancados à nossa pobre história. O único que tem feito alguma cousa nesse gênero é Firmino Monteiro.[1]
> Leopoldino de Faria teve, pois, a glória de ser o primeiro a se ocupar com este simpático assunto [...][2]

Anteriormente, somente um episódio isolado da Inconfidência Mineira fora abordado no contexto da pintura histórica na Academia. Trata-se da tela *Thomas Antonio Gonzaga*, do pintor João Maximiano Mafra, apresentada na Exposição Geral das Bellas Artes de 1843. A obra mostra a figura idealizada do poeta de *Marilia de Dirceu,*

[1] Firmino Monteiro apresentou na Exposição Geral de 1884 a obra *Alvarenga Peixoto no desterro* e um *Estudo* da figura do poeta, retomando o tema da Inconfidência Mineira.
[2] DUQUE,1995, p. 221.

conspirador "com outros ilustres filhos do Brasil em prol da sua independência",[3] ao compor uma de suas liras, encerrado no cárcere.[4]

Após sua participação na Exposição Geral de 1876, Leopoldino, sempre atuando profissionalmente na cidade de Campos, como professor e retratista, continuará a elaborar a grande tela *Resposta de Tiradentes*. Trabalha lentamente. Estima-se que tenha dedicado ao projeto cerca de seis anos, consultando a literatura histórica e em pesquisas de composição, até sua conclusão, em 1880. Como resultado, diante da cena estabelecida na pintura, nota-se sua proximidade à narrativa do historiador Joaquim Norberto de Souza Silva, no livro *Historia da Conjuração Mineira*, publicado poucos anos antes, em 1873, obra que obteve funda repercussão entre os estudiosos do movimento. Contudo, exatamente, no ponto central do agrupamento de personagens postos em plano de destaque sobressai a figura iluminada de Tiradentes, composta com muita independência por Leopoldino, que a definiu por um tipo vigoroso, determinado, orgulhoso dos seus ideais políticos de liberdade; um homem distante, portanto, do mártir cristão que se entrega à morte, convicto de "ter offendido os direitos da realeza, e quando muito consolado com a esperança da salvação eterna", conforme sugere o historiador.[5]

Em 21 de outubro de 1878, um artigo no *Diario do Rio de Janeiro*, (transcrito do *Diario de Campos*, de autoria de Verissimo Bomsuccesso), deixa entrever a popularidade que, pouco a pouco, alcançava o trabalho, ainda inconcluso:

> Leopoldino de Faria foi o discipulo estremecido de Julio Le Chevrel, o qual morreu lamentando no intimo da sua alma, que a modestia e o acanhamento natural d'esse moço lhe servissem, como effectivamente serviram, de collocal-o no segundo plano, quando pelas suas não vulgares aptidões só devia caber-lhe o primeiro, em scena mais vasta e de maiores recursos do que na obscuridade de uma cidade da provincia.
> Oxalá que o quadro que Leopoldino de Faria, trabalho do qual temos ouvido dizer maravilhas, possa valer-lhe a proteção do nosso governo, proporcionando-lhe os meios de visitar as

[3] Apud LEVY, 1990, p. 47.
[4] A edição de *Marilia de Dirceu*, *Lyras de Thomas Antonio Gonzaga,* Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862, 2 tomos, organizada pelo historiador Joaquim Norberto de Souza Silva, incluiu uma cópia litográfica que reproduz o óleo original de Mafra. O quadro fora ofertado pelo pintor a J. Norberto, segundo palavras do próprio historiador na "Advertencia" que precede as *Lyras*. É de interesse mencionar que o exemplar da edição Garnier 1862 que tivemos oportunidade de consultar, pertencente à Coleção Mineiriana do Instituto Cultural Amilcar Martins, exibe assinaturas a tinta, do punho de Mafra, em ambos os tomos que a integram. Ainda sobre o assunto, observamos que o escritor Eduardo Frieiro, ao abordá-lo, referiu-se à outra edição, a de 1845, irmãos Laemmert, como aquela que teria reproduzido a figura de Gonzaga. Contudo, ao examinar o exemplar da edição indicada, também pertencente à citada Coleção Mineiriana, constata-se que dela não faz parte a estampa extraída da obra de Mafra. Conferir artigo de Eduardo Frieiro, "Como era Gonzaga?", 1981, pp. 63-100.
[5] SILVA, 1873, p. 416. Sobre a figura de Tiradentes escreveu a historiadora Maraliz de Castro Vieira Christo, ao analisar a obra de Leopoldino: "O artista constrói a imagem de um herói cívico. Ereto, banhado pela luz do amanhecer, a luz da razão, interpelando olho no olho a autoridade judicial, Tiradentes reafirma os ideais pelos quais morre." CHRISTO, 2012, p. 6.

> obras dos grandes mestres, de instruir-se, de corregir-se dos senões do seu laborioso e entrecortado aprendizado.[6]

Finalmente, em julho de 1880, tem início na imprensa a divulgação da inauguração próxima do quadro *Resposta de Tiradentes*, programada para a data nacional de Sete de Setembro. E, com efeito, no dia comemorativo da pátria, Leopoldino franqueará, finalmente, aos cidadãos de Campos, a exposição da tela, agora finalizada em grande formato, em sua versão definitiva. Anúncios publicados no *Monitor Campista*, a partir de 2 de setembro, dirigem convite ao público para a exposição do quadro, sob o título: "Festa Popular. Inauguração do Quadro de Tira-dentes".[7] Adiciona-se ao texto a reprodução integral do programa musical escolhido para compor o evento, mediante a intervenção de cantores e instrumentistas, principiando pela execução do *Hino da Independência*, composição de d. Pedro I, tendo a seguir a apresentação de peças e trechos operísticos da autoria de Giuseppe Verdi, Carlos Gomes, Gottschalk, Bellini e Gounod.

No dia 7, o próprio pintor dirige-se diretamente ao público de Campos, com o propósito de justificar a composição da obra e criar maior expectativa para o grande momento da inauguração oficial, em festa "patriótica e artistica", concebida em comemoração ao aniversário da emancipação política brasileira:

> Bradou no Ypiranga o grito da liberdade, do nosso continente, e surgio em todos os angulos do megestoso Imperio de Santa Cruz o Brazil restituido a seus filhos, herdeiros do primeiro martyr Tira-Dentes.
> Na magestade desse dia, movido pelos sentimentos patrioticos, peço-vos que aceiteis, meus patricios, o quadro, que hoje apresento á vossa illustrada apreciação, producto de meu afanoso trabalho, e sem luzes da sciencia, foi-me inspirado pelo amor da patria. [...]
> Após longas pesquizas, e tendo consultado a diversos autores sobre a nossa historia, me foi muito difficil improvisar na minha palheta as tintas para patentear a vossos olhos a triste verdade historica.
> Fiquem, pois, gravados em vossa memoria os martyres de 1792, e transmitti aos vindouros como divida sagrada, que no pó dos annos existia olvidada.
> Campos, 7 de Setembro de 1880
> Leopoldino de Faria[8]

[6] BELLAS-ARTES. *Diario do Rio de Janeiro*, p. 1, 21 out. 1878.
[7] MONITOR CAMPISTA, p. 3, 2 set. 1880.
[8] FARIA, p.1, 6 e 7 set. 1880.

Realizou-se o evento em um dos salões do Hospital da Ordem 3ª de São Francisco. Decorrida a cerimônia, lê-se, a 10 de setembro, o seguinte comentário no *Monitor Campista*:

> De verdadeiro jubilo foi este dia para o coração do campista que viu o grande anniversario da independencia do paiz servir para a apresentação de um trabalho artistico que resgatou do olvido a memoria dos primeiros martyres da liberdade brasileira. [...]
> Ao começar o concerto pela execução do hymno da independencia [...] o Exmo. Sr. Juiz de Direito Fernando Pinheiro levantou o véo que cobria o quadro e quando terminou-se o hymno ergueu os vivas do estylo e um ao autor da téla [...].[9]

Conforme narrativa, o ponto alto da festa esteve reservado para o momento solene no qual se elevou o véu que guardava a pintura, diante de um público que respeitosamente a circundava, ao ressoarem os acordes do *Hino da Independência*. Carregado de simbolismo, esse gesto inaugurou o quadro *Resposta de Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes), ao Desembargador Rocha, no ato da comutação de pena aos seus companheiros, depois da missa.*
A 21 de novembro, notícia veiculada no *Monitor*, traz informações de interesse e acrescenta um novo dado sobre a futura trajetória da obra:

> Quadro de Tiradentes – Consta-nos que o nosso estimavel e talentoso artista Leopoldino de Faria, já recebêra do distincto mineiro Sr. major Mizael Ribeiro de Paiva, pelo seu bello quadro Tiradentes, a valiosa offerta de 25:000$ que recusou.
> O Sr. major Paiva que esteve em Campos e retirou-se hontem para a côrte, foi um dos admiradores desse quadro, que immortalisa o patriotismo dos mineiros, os primeiros sonhadores e independencia do Brazil.
> A exposição do quadro termina-se hoje ás 10 horas da noite.[10]

Anos mais tarde, em 1916, Laudelino Freire irá afirmar ter sido a realização da obra motivada por uma encomenda feita ao pintor pelo Governo de Minas.[11] Contudo, ainda não foi possível localizar documento que traga segurança a essa assertiva, mantendo-se, portanto, a dúvida. Como se percebe, não há na nota de imprensa qualquer comentário se o motivo da recusa da alta quantia teria se baseado em comprometimento anteriormente firmado pelo artista. E a questão ficará acrescida de mais uma variante, ao ser noticiada, em dezembro de 1881, a aquisição da obra pela Província de Minas pela quantia de 14:000$000, valor bem inferior ao que se disse ter sido ofertado pelo major Paiva.

[9] MONITOR CAMPISTA, p. 3, 10 set. 1880.
[10] MONITOR CAMPISTA, p. 2, 21 nov.1880.
[11] FREIRE, 1916, p. 153.

O Imperador vai ao encontro do protomártir da Independência

Encerrada a exposição em Campos, continuará o pintor sua movimentação buscando organizar nova mostra da tela, desta feita na Corte. Realiza, preliminarmente, uma breve exposição no salão do Conservatorio de Musica. A seguir, a 13 de dezembro, o jornal *O Mequetrefe* antecipa a notícia de que a exposição do quadro *Tiradentes* será levada a efeito, em data próxima, na Typographia Nacional. Na oportunidade, informa o noticiário, o óleo estará o lado de trabalhos da esposa de Leopoldino de Faria, a pintora e cantora Maria Teixeira de Faria.[12]

A 21 de dezembro, às 11 horas da manhã, em evento solenemente assinalado pela presença de Suas Majestades Imperiais, do conselheiro Nicolao Tolentino, e de membros do gabinete e da imprensa, tem início a exposição no salão da Typographia Nacional. O jornal *Gazeta da Tarde*, repercute o acontecimento. Tece elogios ao trabalho e, como ressalva aos aspectos técnicos empregados na pintura, lembra tratar-se de um artista ainda em formação. Evidencia o tema escolhido para compor o quadro, a Inconfidência Mineira, com o qual o pintor realiza, finalmente, sua estreia perante o público da Corte, de forma elevada, sob a proteção do imperador d. Pedro II:

> [...] deu-nos o esperançoso conterraneo vivida e eloquente na téla a grande cena historica em que a voz do despotismo, condemnando ás ignomias do patibulo o obscuro Tira-Dentes, circundou-o com a fulgida aureola de precursor da independencia nacional [...].
> Exaltou o artista nessa figura, que o nobre orgulho da população mineira parece ver perpetuada como gênio da liberdade nos altivos cerros da terra da "Inconfidencia", magnânima idéa, que um braço regio condenára, para outro braço régio levantar triumphante entre as hosannas da população, redimida, de um grande império.[13]

Com clareza, encontra-se na concepção da obra o propósito de interpretar o gesto do alferes como expressão patriótica do verdadeiro protomártir da independência do Brasil. A intenção do pintor é a de aproximar a atitude heroica assumida por Tiradentes ao patamar vitorioso do episódio do rompimento político com Portugal protagonizado por d. Pedro, em 1822.

Ouro Preto recebe Leopoldino

A 16 de março de 1881, veicula-se na imprensa carioca a notícia da viagem próxima de Leopoldino a Minas Gerais, no intuito de expor o quadro *Resposta de Tiradentes* em Ouro Preto.[14]

---

[12] O MEQUETREFE, p. 251, 13 dez. 1880.
[13] TIRA-DENTES, *Gazeta da Tarde*, p. 1, 18 jan. 1881.
[14] GAZETA DA TARDE, p. 3, 16 mar. 1881.

A 9 de setembro, *A Actualidade*,[15] periódico de Ouro Preto, anuncia a presença na cidade do pintor Leopoldino de Faria, trazendo consigo vários retratos e o quadro *Tiradentes* para serem exibidos.

A 2 de outubro, *A Provincia de Minas*,[16] órgão do partido Conservador, publicado na capital mineira por seu proprietário e redator José Pedro Xavier da Veiga, estampa matéria comentando a abertura da exposição do quadro *Resposta de Tiradentes*, ocorrida a 25 de setembro, em uma das salas do Paço da Câmara Municipal de Ouro Preto.

No correr dos meses seguintes a presidência da Província irá consolidar a aquisição da tela, conforme breve nota na imprensa: "A presidência de Minas comprou ao distincto pintor Leopoldino Joaquim de Faria o seu importante quadro histórico – Conjuração Mineira – pela quantia de 14:000$000."[17] Passou então a Imperial Cidade de Ouro Preto a contar com duas manifestações artísticas consagradas à memória da revolta mineira: a Coluna em homenagem aos Inconfidentes, na praça da Independência, em frente ao Paço da Assembleia Provincial, erigida a 3 de abril de 1876; e a nova aquisição, o óleo de Leopoldino de Faria, destinado ao Salão de honra do Palácio, trabalho voltado mais diretamente para a formação da imagem do principal personagem da Inconfidência, o Tiradentes.[18]

Já no início do período republicano, a 12 de dezembro de 1897, a sede do Governo de Minas Gerais é transferida para a cidade de Minas, construída no arraial de Bello Horizonte. O quadro de Leopoldino não seguirá em direção à moderna capital, destino a que se submeteram todos os órgãos públicos e servidores do Estado. Permanece em Ouro Preto. Assim, na nova condição da sua existência, não mais havendo na cidade as repartições governamentais, a tela passará a integrar, em 1900, o acervo da Câmara Municipal, após ter sido restaurada pelo pintor ouro-pretano Honorio Esteves.

Em 1911, o historiador Diogo de Vasconcellos teceu comentário sobre o quadro de Leopoldino, ao escrever o estudo "As obras de arte", destinado a integrar o volume *Bi-centenario de Ouro Preto, 1711-1911, Memória Histórica*. Debateu, então, a composição da cena histórica eleita pelo pintor, momento "que apanhou a catástrofe no mais agudo de seu patético", e analisou a concepção das figuras dos inconfidentes representadas, sobretudo a de Tiradentes, que julgou, particularmente, muito pouco convincente.[19]

[15] A ACTUALIDADE, p. 3, 9 set 1881.
[16] QUADRO HISTORICO, *Provincia de Minas*, p. 1-2, 2 out. 1881.
[17] DIARIO DO BRAZIL, p. 2, 18 dez. 1881; GAZETA DE NOTICIAS, p. 1, 17 dez. 1881.
[18] Em 1882, pequena nota na folha republicana *Tiradentes*, lembra os trabalhos de artes plásticas, devidos à inspiração da Inconfidência: a Coluna de granito erguida em Ouro Preto; o quadro de Leopoldino de Faria; o projeto de estátua de Tiradentes do escultor Almeida Reis; e o busto de Tiradentes pertencente ao Club Republicano de S. Christovão, do escultor Chaves Pinheiro. Cf. TRIBUTO DA ARTE. *Tiradentes*, Rio de Janeiro, p. 8, 1882.
[19] VASCONCELLOS, 1934, p. 96-99.

Decorrido um longo período em esquecimento durante o século XX, o quadro de Leopoldino de Faria voltou a merecer atenção, em proposta recente, ao integrar, em abril de 2009, a Exposição Comemorativa do Ano da França no Brasil "A Inconfidência Mineira no contexto da Revolução Francesa", organizada na sala Manoel da Costa Athayde, Anexo I, do Museu da Inconfidência. Na oportunidade, *Resposta de Tiradentes* esteve ao lado de outras importantes obras consagradas ao tema, como o óleo *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Americo, e o bronze *Busto de Tiradentes*, de Decio Villares.

Em 2010, a Câmara de Ouro Preto promoveu integral restauração da pintura de Leopoldino, bem como a recuperação da moldura original que a guarnece, trabalhos executados pelo restaurador Silvio Luiz Rocha Vianna de Azevedo, tendo como sítio de trabalho a própria sala adaptada da presidência da Câmara de Ouro Preto, evitando-se maior deslocamento da peça.

O esboço

Em contraponto ao destino do quadro transportado por Leopoldino para Ouro Preto em 1881, a trajetória do pequeno esboço da obra percorre bem outro caminho. A principal menção à sua existência, como já visto, encontra-se no Catálogo da Exposição de 1876. Sabe-se que, posteriormente, passou a integrar a coleção de Laudelino Freire, tendo sido sua imagem fotográfica reproduzida no livro *Um Século de Pintura*, em 1916, ao lado de outro estudo do pintor, *Campanha do Paraguai: tomada da Ponte de Itororó pelo intrépido Duque de Caxias, auxiliado pelos valentes Generais Argolo e Gurjão, e pelo Coronel Fernandes Machado*, também apresentado na Exposição Geral de 1876.[20]

Em algum momento o esboço de *Resposta de Tiradentes* passará à Coleção Djalma da Fonseca Hermes. Mais tarde, em 1941, quando acontece a dispersão da Coleção Hermes, o quadro tem ingresso no acervo do Museu Histórico Nacional, assim como inúmeras outras obras preciosas, dentre as quais, o estudo *Martyrio de Tiradentes*, de Aurelio de Figueiredo e *Villa Rica, local onde esteve exposta a cabeça de Tiradentes*, de Honorio Esteves. Desde essa época, quase todas as referências feitas ao quadro *Resposta de Tiradentes*, será ao esboço do Museu Histórico Nacional que comumente vai-se recorrer, sendo raramente lembrada a versão principal da Câmara de Ouro Preto.

Considerações

Com base nos levantamentos até aqui realizados, algumas observações podem ser feitas sobre a obra *Resposta de Tiradentes* e sobre sua trajetória. Ordenados os acontecimentos que marcaram o processo da sua criação, bem como as circunstâncias particulares que cercaram a exposição inaugural em Campos, na data nacional de 7 de Setembro, fica francamente estabelecida sua vinculação ao ideal da independência brasileira. Reforça essa concepção a própria presença do imperador d. Pedro II, e de integrantes de seu gabinete, na exposição realizada na Typographia

[20] FREIRE, 1916, pp. 254, 255.

Nacional, numa demonstração pública de interesse pela obra na qual se via representado o episódio marcante da história colonial. *Resposta de Tiradentes* significou a primeira manifestação artística fundada no propósito de elevar o personagem Tiradentes à condição de herói nacional, assim reconhecido e assimilado, naquele momento, pelo regime monárquico; uma expressão, portanto, originariamente distante do pensamento republicano.

Para concluir, não pode deixar de ser lembrado que a imagem de Tiradentes, tal como vai ser debatida por historiadores, foi ideada por Leopoldino de Faria. A figura do mártir, apresentada nas versões de 1876 e 1880 (que guardam entre si alterações significativas), será revisitada por outros artistas como Aurelio de Figueiredo, Pedro Americo, Angelo Agostini, Antonio Parreira, Decio Villares e Eduardo de Sá. Será ainda uma referência bem próxima para a escultura do mártir feita pelo artista italiano Virgilio Cestari, em monumento erguido em 1894 pelos governantes republicanos mineiros, na praça da Independência, em Ouro Preto.

Referências Bibliográficas

A ACTUALIDADE, Ouro Preto, p. 3, 9 set 1881.

BELLAS-ARTES. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 21 out. 1878.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Representações da Conjuração Mineira nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. In: *VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar*. Teresina, 2012. Disponível em: http://docplayer.com.br/6158213-Representacoes-da-conjuracao-mineira-nas-exposicoes-gerais-da-academia-imperial-de-belas-artes.html. Acesso em 25 jun. 2016.

DIARIO DO BRAZIL, Rio de Janeiro, p. 2, 18 dez. 1881.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. P. Lombaerts, 1888. [2ª ed. Org. Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995].

FARIA, Leopoldino de. Sete de Setembro. *Monitor Campista*, Campos, p.1, 6 e 7 set. 1880.

FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura*: Apontamentos para a Historia da Pintura no Brasil, de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

FRIEIRO, Eduardo. Como era Gonzaga? In: *O diabo na Livraria do Cônego; Como era Gonzaga?; e Outros temas mineiros*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1981, pp. 63-100.

GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, p. 3, 16 mar. 1881.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 1, 17 dez. 1881.

GONZAGA, Thomaz Antonio. *Marilia de Dirceu*: *Lyras de Thomaz Antonio Gonzaga*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862, 2v.

GONZAGA, Thomaz Antonio. *Marilia de Dirceo*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845.

LEVY, Carlos Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes* – Período Monárquico: Catálogo de artistas e obras de 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

MONITOR CAMPISTA, Campos, p. 3, 2 set. 1880.

MONITOR CAMPISTA, Campos, p. 3, 10 set. 1880.

MONITOR CAMPISTA, Campos, p. 2, 21 nov.1880.

O MEQUETREFE, Rio de Janeiro, p. 251,13 dez 1880.

QUADRO HISTORICO. *Provincia de Minas*, Ouro Preto, p. 1-2, 2 out. 1881.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Historia da Conjuração Mineira*: Estudos sobre as primeiras tentativas para a independencia nacional. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873.

TIRA-DENTES. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, p. 1, 18 jan. 1881.

TRIBUTO DA ARTE. *Tiradentes*, Rio de Janeiro, p. 8, 1882.

VASCONCELLOS, Diogo de. *A Arte em Ouro Preto*. ("As obras de arte", da edição comemorativa do bi-centenario de Ouro Preto). Bello Horizonte: Academia Mineira de Letras, 1934.

A narrativa de Joaquim José de Miranda: entre os fatos e as referências do desenho

Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro
Fundação Armando Alvares Penteado

As aquarelas do Ciclo de Miranda apresentam episódios do primeiro contato com os Caingangue do Paraná e são reconhecidas como raras referências visuais ao Brasil do século XVIII. Vieram a público em 1985 e sua biografia é escrita a medida que as pesquisas avançam. Estudá-las amplia a discussão sobre o ensino de desenho em sua época, a formação de repertórios visuais e os imaginários estabelecidos sobre o Brasil.

Palavras-chave: Joaquim José Miranda; Século XVIII, aquarelas, repertórios visuais.

The watercolors by Miranda Cycle show the first encounter with the Caingangue Indians and they are important visual references of Brazil in the 18th Century. They were almost unknown before been auctioned at Christie's in 1985 and their biography has been written as long as they are been researched. The studies about them increase the knowledge about the teaching of drawing, visual repertoires and how they imagined life in Brazil at that time.

Keywords: Joaquim José de Miranda; 18th century; water colors, visual repertories.

A vida dos objetos e em especial das obras de arte, vai além do cumprimento dos propósitos que motivaram sua origem. Sua longevidade não depende apenas de condições físicas. A densidade de sua existência é fruto das informações que congregam, dos significados que assumem ao longo do tempo. Depende de sua potência em motivar sensibilidades e das muitas relações que estabelecem entre situações, eventos e áreas do conhecimento.

Como toda a vida, a das obras de arte passa por fases marcadas pelas mudanças das atitudes que motiva em seus contemporâneos. Por seus contemporâneos entenda-se aqueles que compartilham o longo tempo da obra e não só o de sua gênese. E, a morte é o resultado de seu mergulho em total esquecimento.

As aquarelas conhecidas como Ciclo de Miranda têm datação provável da penúltima década do século XVIII. Existem muitas dúvidas sobre o conjunto e as informações são repletas de lacunas. Pouco se conhece sobre Joaquim José de Miranda, que se apresenta como autor e há suposições de que as aquarelas tenham sido feitas a varias mãos. A vida das aquarelas de Miranda está sendo escrita aos poucos, à medida que são estudadas e as hipóteses ocupam vários parágrafos. As informações levantadas pela pesquisa vêm alterando o significado do conjunto, não eliminaram as versões anteriores de sua biografia, mas encorparam sua história.

O Ciclo de Miranda é composto por 40 pranchas em aquarela narram o encontro dos integrantes da décima expedição comandada pelo tenente-coronel Afonso Botelho de Sampaio Sousa[1] com os índios Caingangue durante a exploração dos Campos de Guarapuava, no oeste do Paraná, entre os dias 16 de dezembro de 1771 e 12 de janeiro de 1772.

O conjunto originalmente constava de 40 aquarelas numeradas, acrescido de uma prancha tipográfica explicativa das cenas. Nada se sabe sobre a data e as condições do extravio da prancha número 39, descritiva do transporte dos corpos dos mortos ao acampamento e seu enterro.

Veio a público em 1985, quando foi arrematado em leilão da Christie´s de Nova York pelo casal de colecionadores Beatriz e Mário Pimenta Camargo. A partir de então vem sendo estudado e divulgado.

Os Campos de Guarapuava

A exploração dos Campos de Guarapuava remonta à recusa de Portugal em entregar à Espanha a Colônia de Sacramento, conforme a disposições estabelecidas em 1750 pelo Tratado de Madri.

[1] Afonso Botelho de Sampaio e Sousa (Vila Real, Portugal, 1728-1793) combateu na guerra contra a Espanha em 1762, junto com seu primo, o Morgado de Mateus. Veio ao Brasil com o Morgado de Mateus, quando este assumiu o governo da Capitania de São Paulo. Em 1766 assentou praça em Santos, pouco depois tornou-se ajudante de ordens do governador. Foi responsável pela construção de vários fortes, foi sucessivamente promovido até alcançar a patente de tenente-coronel e depois de coronel.

A estratégia do Marquês de Pombal para defesa do território ameaçado tinha como base militarização, o povoamento e a exploração econômica da região. A restauração da restaurou a Capitania de São Paulo em 1765 e nomeação de D. Luís Antônio de Sousa Botelho e Mourão, o Morgado de Mateus,[2] como novo Governador, era etapa fundamental na execução de sua proposta e barreira de proteção para a região das minas. Reconheceu os direitos dos índios como súditos da coroa para integra-los a seu programa de povoamento. Decretou às autoridades que os tratassem com benevolentes, com vistas a motiva-los a defender seu território em caso de invasão espanhola.[3]

Para a defesa da região oeste da capitania, Mourão optou por fortificar as margens do rio Iguatemi, fronteiriças com o Paraguai. Seu objetivo promover o povoamento da região, buscar acesso ao território espanhol pela bacia do rio da Prata e, principalmente, criar um ponto de conflito a oeste, que desviasse a atenção e o contingente espanhol da Colônia de Sacramento. Para assegurar o sigilo necessário ao sucesso do plano, vice-rei do Brasil, Marquês de Lavradio e o Governador de São Paulo concordaram em encobrir o objetivo militar com explorações a uma região há muito cobiçada, mas interditada por serem auríferas.

O tenente-coronel Afonso Botelho de Sampaio e Sousa foi o encarregada da organização de quatro expedições à região delimitada pelos vales dos rios Tibagi e Ivaí, a oeste pelo rio Paraná e, ao sul pelo rio Iguaçu. Primo e homem se confiança do Morgado de Mateus, Botelho reuniu militares e civis com experiência de entrada no sertão, para compor expedições tinham a mineração como atrativo e por objetivos o mapeamento dos caminhos e o encontro com índios. As dificuldades foram maiores do que as previstas e resultaram em onze campanhas.[4],

Em 17 de novembro de 1771 Afonso Botelho comandou pessoalmente a expedição que entrou nos Campos de Guarapuava pelo Passo do Carrapato para travar contato com os Caingangue. Foi o iniciou da jornada em que sucederam os fatos narrados no Ciclo de Miranda. Em 1773 o tenente-coronel novamente entrou nos sertões para completar a missão interrompida na campanha anterior, que igualmente não atingiu seu objetivo.

Descaminhos da Fortuna

O entusiasmo inicial do Marquês de Lavradio[5] com os avanços territoriais de Mourão, gradualmente dissipou pelo entendimento de que não tinha plena autorização de Portugal..

[2] D. Luís Antônio de Sousa Botelho e Mourão, 4º Morgado de Mateus (Vila Real, Portugal, 1722- 1798).
[3] Nicolau Sevcenko. "O ciclo de Miranda: utopia indigenista no Brasil pombalino". In *Do contato ao confronto: a Conquista de Guarapuava no século XVIII*. São Paulo, BNP, Paribas, 2003, p. 20
[4] Afonso Botelho de Sampaio e Sousa . "Noticia da conquista e descobrimento dos sertões do Tibagi, na capitania de São Paulo, no governo de Governador e capitão general, d. Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, conforme as ordens de sua majestade: comandante destas importantes diligencias Afonso Botelho de S. Paio e Souza, ajudante de ordens daquele governo, tenente efeito passou à vila de Curitiba e pessoalmente assistiu a todas as entradas e mais diligencias que se fizeram para dito fim" . *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 76, 1962.

Por volta de 1770, os custos das instalações militares, das campanhas e o tratamento dispensado aos índios pesavam no crescente declínio de prestígio de D. Luís Mourão. Lavradio advertia o governador de descumprir a política de "piedade e brandura" , considerava os novos territórios indesejáveis e sugeria ser a vaidade do conquistador a razão de empreender a conquista.[6] As denúncias feitas ao Morgado de Mateus eram muitas, graves e de ordens diversas; definitivamente havia caído em desgraça.

As acusações ecoaram em Lisboa, D. Luís Mourão e Afonso Botelho foram repreendidos severamente pelo Ministro dos Negócios da Marinha e Domínios Ultramarinos, até finalmente as expedições serem proibidas em 1773.[7]

Martinho Lopes Lobo de Saldanha, nomeado Governador da Capitania de São Paulo em 1774 , assumiu o cargo no ano seguinte. Desprezava o Morgado de Mateus e os feitos de sua administração. [8] Destituiu Botelho da patente de coronel e o considerava incompetente e cruel. Mourão foi questionados sobre as despesas de sua administração e em particular sobre os gastos com as fortificações no Iguatemi e as expedições. Botelho e Mourão foram culpados de maus tratos aos índios quando estavam no Brasil e continuaram sendo acusados depois do retorno a Portugal em 1776.

À medida que a enfermidade de D. José avançava e acirrava a oposição do Marquês de Pombal à sucessão de D. Maria ao trono, o mapa do poder se alterava em Portugal.

Finalmente, o afastamento do Marquês após a coroação da rainha apresentou condições favoráveis para que Mourão e Botelho tomassem providências para sua defesa. O Morgado de Mateus deu entrada em 1777 ao "Auto de Justificação", conjunto de documentos para defesa das muitas acusações que sofria.

Em nome dos serviços prestados, solicitou à rainha em 1785 e depois 1786, a patente de brigadeiro, a ele concedida em 1791. Afonso Botelho recuperou patente de coronel em 1778; em 1786 pediu um título de fidalguia e pensão pelos serviços prestados à coroa desde 1765.[9]

Ambos continuavam a ser associados a Pombal, não contavam com o apreço da rainha e depois de tempo razoavelmente longo, foram parcialmente atendidos.

O documento com o título de "Noticia da conquista e descobrimento dos sertões do Tibagi, na capitania de São Paulo, no governo de Governador e capitão general, d. Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, conforme as ordens de sua majestade: comandante destas importantes diligencias Afonso Botelho de S. Paio e Souza, ajudante de ordens daquele governo, tenente efeito passou à vila de Curitiba e pessoalmente assistiu a

[6] Carta de 14 de abril de 1772 a D. Luís Mourão (apud Macedo, 1954)
[7] Sevcenko, 2003, p. 20-22.
[8] Martim Lopes Lobo de Saldanha foi governador general da Capitania de São Paulo entre 1775 e 1782
[9]Ana Maria Belluzzo e Valéria Piccolli. "Desenho e conquista territorial" in *Do contato ao confronto: a Conquista de Guarapuava no século XVIII*. São Paulo, BNP, Paribas, 2003, p. 49.

todas as entradas e mais diligencias que se fizeram para dito fim" acompanhado por dedicatória à rainha D. Maria I de Portugal também é do ano de 1777.

As páginas de número 38 a 42 do manuscrito de "A Notícia da Conquista..." trazem lista com os títulos das aquarelas, conforme a lista impressa na prancha tipográfica. Se essa presença vincula as aquarelas ao relatório, não é certeza se foram realmente anexadas ao manuscrito e se integravam o "Auto de Justificação". Outra dúvida é saber se a rainha recebeu esse material, uma vez que o manuscrito hoje pertencente à Biblioteca Nacional (RJ), foi adquirido dos arquivos da Casa de Mateus e não há notícias das cópias destinadas ao Arquivo Histórico Ultramarino e ao Arquivo do Estado de São Paulo, conforme ditava a burocracia pombalina para documentos oficiais. [10]

As aquarelas do Ciclo de Miranda narram fatos acontecidos no primeiro encontro entre os Caingangue e os soldados da Capitania comandados por Botelho. As informações das imagens e as da "Notícia" são contundentes em informar as ações de Botelho, e de Mourão, como cumpridores das determinações de Pombal. Atestam a cautela e boa vontade, princípios cristãos, confiança nos índios e a traição sofrida como razão do fracasso da missão.

As pranchas são agrupadas em cinco conjuntos determinados pelo espaço físico onde a sequência da ação acontece. Resumem em imagens os fatos que "A Notícia ..." trata com minúcias. A saber:

Apresentação dos Caingangue: (Cenas 1 a 5) Caracterização física dos índios e suas atitudes frente aos presentes. Para os homens distinguem armas e uso de camisa curta. Confrontam imagens de índias com seus panos de cintura outras usando roupas estampadas, saias vermelha, adereços e fitas, com que foram presenteadas.



Miranda: Cena 10: "vestidos os filhos, e o índio seu Pay, a May vendo do matto, dá o Tenente hum facão ao Indio o qual o estima muito".

[10] Heloisa Bellotto, apud Belluzzo e Piccolli, 2003, p. 46.

Encontro com a família Caigangue: (Cenas: 6 a 12) Relato dos acontecimentos de 16 de dezembro de 1771, quando o tenente Cascais e quatro cavaleiros aproximaram-se de uma família Caingangue . Enquanto a mãe se abrigava na mata, o tenente entregou ao pai a veste e o barrete vermelho, os soldados vestiram suas camisas nas crianças. é significativa a opção pelo barrete vermelho no primeiro contato com os Caingangues. Lembram que no discurso português das navegações e da colonização, ele é associado à alegria e à conversão ao Cristianismo.[11] A sequência das imagens mostra protocolo para a troca de presentes[12] com alusões à caridade e à atribuição de hierarquia.

Acampamento de Afonso Botelho em aldeamento Caingangue abandonado: (Cenas: de 13 a 22) Ainda no dia 16 de dezembro a patrulha retornou ao acampamento. Na manhã seguinte ao receber a visita de índios, Botelho cedeu sua veste ao líder , os soldados o copiaram e distribuíram presentes. Por não compreenderem a língua, se comunicavam por gestos e demonstrações o uso de suas armas. Depois de verificar que os índios eram confiáveis, o coronel concordou em retribuir a visita.

Visita ao aldeamento Caingangue: (Cena: de 23 a 26) No mesmo dia os militares seguiram a cavalo até a aldeia, onde só encontraram homens. Lá entraram desarmados . Os índios ofereceram comida, abrigo da chuva, arcos e flechas. A patrulha deixou presentes e partiu.



Miranda: Cena 34: "convidão-se os Indios, veste-se huma India com vestidos de chita, que se lhe tinhão preparado e ás mais se lhe dão várias péssas" (sic)

[11]Segundo a tradição Cabral, recebeu um barrete vermelho abençoado pelo papa Alexandre XI ao partir de Portugal. Caminha informou que um deles foi o primeiro presente dado aos índios por ocasião da chegada ao Brasil. Belluzzo e Piccolli., 2003, p. 51.

[12] De acordo com "A Notícia..." no dia 16 de dezembro ao chegar em um aldeamento vazio, os membros da expedição recolhem alguns alimentos que ali encontram e deixam no local um " barrete vermelho, duas facas, miçangas" e outros objetos, in Afonso Botelho e Sousa, 1962, p. 30.

O porto do rio Jordão: (Cenas: de 27 a 40). Em 18 de dezembro os militares retornaram ao acampamento central no rio Jordão. Na manhã de 22 de dezembro, chegaram setenta índios. Nos dias seguintes ao caçar, soldados notaram que as presas eram espantadas e roubadas e patrulhas notaram a chegada de mais índios. No 8 de janeiro Botelho cerca de 300 índios chegaram com violência, Botelho ordenou que preparassem os presentes como de costume, mas assumissem postos de combate. Sete expedicionários seguiram os índios para fora do acampamento e foram mortos. Um dos soldados, percebeu a emboscada e avisou os companheiros. Botelho sepultou os soldados mortos e optou por suspender a expedição e retornar.

O autor como referência

Depois que vieram a publico em 1985, as aquarelas foram expostas pela primeira vez em 1991, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. No catálogo, Myriam Ribeiro de Oliveira percebeu que as imagens relatavam uma expedição, feitas por alguém sem familiaridade com o ambiente brasileiro. [13]

A publicação de *Do contato ao confronto. A conquista de Guarapuava no século XVIII* trouxe novas análises e abriu outros caminhos. Demonstrou conexão entre os documentos de autoria de Botelho, hoje na Biblioteca Nacional, seu objetivo de justificar sua conduta durante as campanhas dos Campos de Guarapuava e o fracasso da missão

Os vários ensaios do livro concordam que as imagens foram feitas por encomenda, relacionadas ao texto de Botelho, em data posterior aos fatos que narram. As análises coincidem em conectá-las aos mapas-paisagens e aos registros cartográficos da época. Em razão dos recursos topográficos usados para representação do espaço, aventam a possibilidade de Miranda ter sido militar com treinamento cartográfico.[14]

A ideia de um militar como autor dos registros do Ciclo de Miranda soa razoável, pela importância dada ao ensino de desenho em Portugal, no século XVIII, nas escolas militares. Em meados do século XVII esse interesse, chegou às instituições científicas, como o Jardim Botânico e a Universidade de Coimbra, onde se destacaram as contribuições do naturalista Domenico Vandelli.[15]

A criação de várias academias de desenho desvinculadas da engenharia militar nos primeiros anos do reinado de D.Maria I, confirmam a valorização do desenho e seu emprego em outras áreas.

[13] Miranda, 2005 , p. 36.
[14] Sevencko, 2003, p.23.
[15] Belluzzo e Piccolli, 2003, p. 52.

Um desses cursos era a Aula Régia de Desenho, criada em 1780 e aberta ao público no ano seguinte. Seu corpo de funcionários era composto apenas por dois professores e um zelador.

Joaquim José de Miranda, de 25 anos, foi nomeado como zelador, com as funções de " estar presente (...) durante todo o período das aulas, abrir e fechar as portas em horas pré-determinadas, arejar e arrumar as salas, fazer tudo que lhe for pedido para o bom desempenho das aulas (...)" . [16]

Miranda frequentou como aluno ouvinte as aulas de desenho até maio de 1789 e a partir de então como aluno regular. Das poucas informações existentes, sabe-se que teve como professores Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Carneiro da Silva e José da Costa e Silva, era assíduo e foi premiado em 1789 e 1790. As características de suas obras são desconhecidas e sua atuação idem.

É possível que o zelador da Aula Régia seja o Miranda das aquarelas de Guarapuava. Em caso afirmativo, a questão seguinte é a datação das obras, que provavelmente foram feitas entre 1777 e 1786 [17].

De acordo com tal hipótese o autor deve ter produzido, quando ainda era autodidata ou profissionalmente imaturo.

Em busca de afinidades

Apesar da possibilidade de o autor ter recebido ajuda na execução das várias pranchas, o conjunto mantém unidade suficiente para garantir sequência e a continuidade da narrativa. Articula os elementos do campo compositivo em cada imagem, constrói a paisagem e integra as figuras na natureza, demonstrando ecos da pintura de Watteau, divulgada em Portugal na época por gravuras e por intermédio da obra de Jean-Baptiste Placement.

A postura corporal de seus personagens tem relação com códigos de representação adotados após o Terremoto de Lisboa, em que padrões clássicos são acrescidos ao gesto cortês do vocabulário rococó.

Esse tratamento é bem diverso do tratamento à figura humana em obras de artistas tidos com referência na época ou em obras de seus professores. Não tem a dramaticidade do desenho de Vieira Lusitano, nem o rigor do traço de Joaquim Carneiro da Silva e José Manuel da Rocha, professores da Aula Régia.

Há nas aquarelas dos sertões o uso intuitivo de processos da linguagem visual. O autor não recorre ao escorço e à perspectiva linear, representa os corpos no espaço utilizando visão frontal e projeção ortogonal, esquematiza seus personagens , que sempre encaram o observador. Seu repertório plástico provavelmente era mais

[16] Miranda, 2005, p. 37
[17] Período entre as datas da dedicação da "Notícia" à rainha e da segunda petição feita por D. Luís para a promoção a brigadeiro .

familiarizado com referências vindas da experiência cotidiana do que com linguagem erudita das academias de arte de seu tempo.

Se são detectadas nas pranchas de Miranda o uso de convenções para a descrição da paisagem e da vegetação nos mapas, também há elementos da arte popular, das gravuras e das artes aplicadas.

É bem conhecida utilização de estampas e álbuns de modelos como referências para o desenvolvimento de projetos a serem usados em artes decorativas. A simplificação e adequação resultante do processo de transposição da imagem de um meio para outro, divulgam e popularizam os códigos eruditos.

As paisagens dos painéis portugueses de azulejos dos séculos XVII e XVIII apresentam representações semelhantes às usadas por Miranda para conformação do relevo, habitações, vegetação e animais. Os procedimentos npara caracterização da vegetação nos dois casos seguem padrões análogos. Nas aquarelas Miranda traça cães longilíneos e dorsos côncavos, de modo próximo em forma e movimento aos cães dos painéis azulejados com cenas de caça. [18]



Miranda: Cena 31: "Cassadores encontrando os Indios no campo, e conversando com elle" (sic)

[18] São exemplos desse tipo de painéis caça os existente Museu do Açude (RJ), Sacristia da Igreja da Glória (RJ), Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo, Portugal.



Cena de Caça, séc XVIII. Museu de Artes Decorativas, Viana do Castelo

Essas influências por vezes aparecem sobrepostas, como no caso da caracterização dos Caingangue. Se na primeira prancha sua referência corporal foi a do atleta, com musculatura definida, algumas pranchas mais adiante adotou como referência a postura dos *putti* dos azulejos do século XVIII, porém com a face sugerida pelas estampas em *chinoiserie* de Pelliment.[19]

Há nas aquarelas do Ciclo três situações para a configuração de imagens. A primeira refere-se ao uso de repertório de imagens de seu universo relacionadas à situações que conhece, mas que faz leitura própria para representação de situações, como as armas de fogo. A segunda diz respeito às informações que recebeu, interpretou a sua maneira e usou para conformar imagens de acordo com suas referências, como no caso das araucárias. O terceiro está relacionado a aspectos do Brasil que desconhece e idealiza.

Considerações

A vida das aquarelas do Ciclo de Miranda não está apenas no passado, que as pesquisas pouco a pouco revelam. Em sua história há ausências, silêncios, desaparecimentos e ressurgimentos. Envolve fatos, versões e imaginários. Há personagens, interesses e intenções que se analisados, apontaram rumos para a escrita de sua história

.

Alguns caminhos são promissores para essa jornada. Conhecer seu autor é um deles. O estudo detalhado de suas afinidades e da inserção no contexto artístico de seu tempo são indicadores de valia para a construção de seu perfil. E o longo tempo em que

[19] Jean-Baptiste Pillement (Lyon, França, 1728-1808), pintor de paisagens, realizou diversas gravuras, projetos de decoração e para estamparia, divulgou o estilo Rococó nas diversas cidades europeias onde residiu. Desenvolveu projetos em *chinoiserie* . Residiu em Lisboa entre 1745 e 1754, em 1766 e depois entre 1780 e 1786. Em Portugal divulgou a arte e a decoração francesa, fundou uma escola de desenho e deixou pinturas murais em diversos palácios, inclusive no Palácio dos Seteais .

estiveram desaparecidas e sua volta ao público, motivam reflexões envolvendo aspectos diversos do mundo da arte.

Há ainda muito a conhecer sobre o Ciclo de Miranda. Embora as aquarelas tenham mais de duzentos anos de existência, a escrita de sua biografia está em seus primeiros capítulos.

Referências Bibliográficas

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Autoridade e conflito no Brasil Colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo. 1765-1775. 2ª. ed. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2007.

Do contato ao confronto: a Conquista de Guarapuava no século XVIII. São Paulo: BNP, Paribas, 2003.

MENDONÇA, Marcos Carneiro de. "O plano expansionista do Morgado de Mateus e a Colônia de Sacramento." OESP, São Paulo, 28 de maio de 1954.

http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19540328-24198-nac-0008-999-8-not/ . acesso 4 set 2016.

RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. "Joaquim José de Miranda: a conquista dos Sertões em imagens". In *Paisagens culturais brasileiras. Rumo ao norte do Paraná: fronteiras, fluxos e contatos.* São Paulo: Marcos Carrilho Arquitetos, 2014.

SAMPAIO E SOUSA, Afonso Botelho de. "Noticia da conquista e descobrimento dos sertões do Tibagi, na capitania de São Paulo, no governo de Governador e capitão general, d. Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, conforme as ordens de sua majestade: comandante destas importantes diligencias Afonso Botelho de S. Paio e Souza, ajudante de ordens daquele governo, tenente efeito passou à vila de Curitiba e pessoalmente assistiu a todas as entradas e mais diligencias que se fizeram para dito fim" . *Anais da Biblioteca Nacion*al, Rio de Janeiro, vol. 76, 1962.

Trois siècles d´art brésilien. La collection Beatriz et Mário Pimenta Camargo. Milano: Silvana Editoriale Spa, 2005.

Conjunto atribuído Joaquim José de Miranda. Guache e aquarela sobre Papel, séc. XVIII, 40 pranchas, 42,5 x 55 cm cada prancha. Coleção Pimenta Camargo, São Paulo.

A viscondessa e seus artistas: a trajetória de um leque de autógrafos

Maraliz de Castro Vieira Christo
Universidade Federal de Juiz de Fora

O texto acompanha o primeiro ano de formação da coleção de autógrafos, apostos sobre um leque da viscondessa de Cavalcanti, ao longo de 55 anos. Ela se inicia, em 31 de dezembro de 1890, com a assinatura de D. Pedro de Alcântara, exilado em Cannes, França. De Cannes, o leque segue para Paris, Lisboa e Rio de Janeiro, retornando, no final de 1891, à capital francesa, no momento da morte do antigo imperador do Brasil. Nesse primeiro ano, a coleção já apresentava suas características constitutivas: abarcava uma gama variada de personalidades ligadas à cultura de seu tempo (artistas plásticos, escritores, atores, compositores, cientistas e políticos), todas em plena maturidade, altamente consagradas, pertencentes a um circuito social muito próximo.

Palavras-chave: colecionismo, coleção de autógrafos, Viscondessa de Cavalcanti, Museu Mariano Procópio.

The text follows the first year in the composition of the Viscountess of Cavalcanti's autograph collection, affixed on a fan over the course of 55 years. It begins on December 31, 1890 with the signature of D. Pedro de Alcântara, in exile in Cannes, France. From Cannes, the fan goes on to Paris, Lisbon, and Rio de Janeiro, returning at the end of 1891 to the French capital, at the time of the death of the former emperor of Brazil. In that first year, the collection already showed its defining features: it included a wide range of personalities linked to the culture of its time (artists, writers, actors, composers, scientists, and politicians), all at the height of their careers and highly lauded, belonging to a very close social circle.

Keywords: collecting, autograph collection, Viscountess of Cavalcanti, Mariano Procópio Museum.

Há, no Museu Mariano Procópio, um objeto excepcional para o estudo das relações entre o colecionador e suas preferências artísticas. Tratasse de um leque, originalmente em branco, que se tornou, ao longo de 55 anos, suporte para uma coleção de 68 autógrafos, contendo mensagens e desenhos de célebres escritores, artistas, músicos, atores, cientistas e políticos de seu tempo.

O leque pertenceu à Amélia Machado Cavalcanti (07/11/1853-21/02/1946), mulher culta, nascida no Rio de Janeiro, casada com Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque (1829-1899), importante político, enobrecido com o título de Visconde, em 1888. Com a queda do Império, o visconde abandonou a vida política e o casal fixou residência em Paris, integrando a pequena colônia de brasileiros próximos à família imperial no exílio.



Arthur de Azevedo, escrevendo na *A estação, jornal ilustrado para a família*, sob o pseudônimo de "Elóy, o herói", em 30 de novembro, relata às leitoras ter visto o leque no atelier dos irmãos Bernardelli, revelando as 25 assinaturas ali contidas até aquele momento. Como grande parte das assinaturas não são datadas, a relação elaborada por Arthur Azevedo nos permite acompanhar a trajetória do leque por um ano, o que faremos no presente texto.

A coleção de autógrafos inicia-se em 31 de dezembro de 1890, com a assinatura de D. Pedro d'Alcantara, na cidade de Cannes, França. Em seu diário, o Imperador anotou, em 28 de dezembro, a visita do amigo fiel, Diogo Velho, e o pedido deste para que fizesse versos para o leque da mulher, crendo não ter ficado "mal o soneto com a rima de Amélia nome dela", mote sugerido pelo Visconde[1]. Curioso observar que, apesar dos esforços do dia 28 e de, aparentemente, ter se sentido satisfeito com a rima relativa à Amélia, o soneto fixado no leque por D. Pedro, no último dia do ano, será outro: "*Nada há mais sublime que a amizade. Não envelhece, revigora com a idade*". No ano novo de 1891, seguem-se as assinaturas da filha Isabel, do genro, o Conde d'Eu, e dos netos

[1] *Diário do Imperador D. Pedro II*, 1840-1891. Petrópolis: Museu Imperial, 1999. (CD-Rom, v.36).

Pedro, Luís e Antônio, com a mensagem "*Que 1891 lhes traga todas as felicidades. É o que de coração lhes desejam*."



Esse grupo inicial de assinaturas é marcado, portanto, por profundo laço de amizade e solidariedade, por forte noção de pertencimento ao passado monárquico.

Em fevereiro, encontramos o segundo grupo de assinaturas datadas. O leque voltou a Paris, permanecendo nas mãos de Victor Cherbuliez (1829-1899), que o assinou no dia 12. Suíço naturalizado francês, era escritor e crítico literário, reconhecido com a Legião de Honra e membro da Academia francesa, então com 61 anos. Provavelmente, Cherbuliez passou o leque a seu genro, Gabriel Lippmann (1845-1921), que após sua assinatura dois dias depois, ao lado da deixada pelo sogro. Professor de física matemática da Sourbonne, Lippmann era reconhecido por seus trabalhos em ótica e eletricidade, tendo desenvolvido vários instrumentos. Desde 1886, estudava a reprodução fotográfica da cor. Posteriormente, em 1908, receberia o Prêmio Nobel de Física. Era comum nos leques de autógrafos a presença de escritores e artistas. A inclusão de um físico aponta para a questão da escolha dos signatários; ele foi convidado pela viscondessa ou por Cherbuliez, seu sogro? Alguns elementos poderiam aproximá-lo da viscondessa, a exemplo dos estudos ligados à fotografia, também alvo da prática colecionista de Amélia[2]; ou do fato de D. Pedro acompanhar esses mesmos estudos, tendo contato com Lippmann na Academia das Ciências, que frequentava em suas visitas a Paris[3]

Após Cherbuliez e Lippmann, seguindo a ordem cronológica das assinaturas datadas, em 11 de março de 1891, o escritor português Eça de Queiroz, em função consular na

[2] Ver: FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil Oitocentistas*. Juiz de Fora: 2016 (tese de doutoramento, História, UFJF).
[3] Em 25 de maio de 1891, D. Pedro registrara: "Falei a Lippmann sobre as fotografias reproduzindo as cores e de impressão que me produziram as do homem de aqui de que não me lembro agora o nome. Lippmann disse-me que enviará as suas provas fotográficas". *Diário, op. cit,*v.39.

capital francesa, desde 1888, assina o leque. Em carta dirigida à viscondessa, Eça pede desculpas pela demora em devolver o leque. Por ser a sua estreia neste gênero de literatura, teria hesitado antes de fazê-lo[4]. No leque escreveu: "*Este velho e tão louvado Aphorismo: A mulher, na sua beleza, é mais forte que um Exército posto em batalha - foi certamente escrito por Salomão no leque de pergaminho e sândalo da Rainha de Sabá*". Vale lembrar que, em 1891, Eça de Queiroz estava terminando a tradução das *Minas de Salomão*, do inglês Henry Rider Haggard.

Há no leque várias outras personalidades, que não dataram suas assinaturas, mas sabe-se, pelo artigo de Arthur Azevedo, que o fizeram no primeiro semestre de 1891. Nesse grupo situaremos, inicialmente, duas figuras sobejamente conhecidas na época: o escritor Alexandre Dumas Fils (1824-1895) e o ator Constant Coquelin (1841-1909), que igualmente apuseram suas assinaturas uma ao lado da outra.

Dumas Fils, agraciado com a Legião de Honra e membro da Academia Francesa, era frequentador assíduo dos salões da Madame Caillavet e de Madame Strauss, que promoviam famosos encontros literários em Paris. Dentre os participantes do salão de Madame Strauss, destacava-se a Princesa Mathilde Bonaparte (1820-1904), prima de Napoleão III, de quem o autor de *A dama das camélias* assinara o leque, em 1887[5].

Aos 66 anos, Alexandre Dumas Fils escolhera para reproduzir no leque da viscondessa de Cavalcanti, uma frase sua utilizada pelo verbete "bêtise", do Grande Dicionário Larousse do século XIX[6]: "O que lamento é que o gênio tenha limites e que a estupidez não os tenha[7]".

Integrante da Comedie Francaise desde 1860, o ator Constant Coquelin (1841-1909), conhecido como Coquelin aîné, estivera, com o incentivo de D.Pedro II[8], em turnê pelo Brasil, em 1888[9], e retornara, em 1890, apresentando-se no Teatro Lirico[10]. De volta à Paris e à Comedie, atua como "Labussière" na produção de "Thermidor" de Sardou; peça encenada em 24 de janeiro de 1891 e proibida pelo governo em sua segunda apresentação, dois dias depois. Coquelin, aos 50 anos, escrevera no leque « As mulheres sabem mais do que nós sobre aquelas coisas que sabemos sem que as tivéssemos aprendido."[11]

Em 1891, quatro pintores situados em Paris assinaram o leque: Léon Bonnat (1833-1922), 58 anos; Carolus Duran (1837-1917), 54 anos; Jean Beraud (1849-1936) 42

[4]Carta de Eça de Queiroz à viscondessa de Cavalcanti, de 12/03/1891. Arquivo Histórico, Museu Mariano Procópio.
[5] *Femmes peintres et salons au temps de Proust, de Madaleine Lemaire à Berthe Morisot*. Paris: Hazan, 2010, p.48-49.
[6] Publicado na página 657, do segundo volume, do *Grand Dictionnaire universel du XIXe Siécle.*
[7] "Ce qui me désole c'est que le génie a des limites et que la bêtise n'en a pas."
[8] D.Pedro II estava em sua terceira viagem ao exterior, em Cannes, onde, em 16 de fevereiro de 1888, escrevera em seu diário: "Ao chegar ao hotel recebi Theodoro de Gloser empresário da tournée Coquelin-ainé a quem falei no meu desejo de que esta vá ao Brasil, como pretende, quando eu já lá estiver, tencionando ele partir para a América do Sul em princípios de maio"
[9] Correio Paulistano, São Paulo, 26/07/1888
[10] *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09/04, 10/04, 18/07, 07/08, 10/09/1890.
[11] *Les femmes en savent plus long que nous dans les choses qu'on sait sans les avoir apprises.*

anos; e Raimundo Madrazo (1841-1920), 50 anos. Situavam-se os artistas na faixa dos 42 a 58 anos, acumulando os mais importantes prêmios nos salons oficiais, detentores da legião de honra, requisitados pelo mercado de arte, principalmente por retratarem personalidades de seu tempo.

Há uma profunda ligação entre eles. Léon Bonnat fora aluno de Federico de Madrazo y Kuntz, pai de Raimundo Madrazo, em Madri.[12] Por sua vez, Raimundo Madrazo, em 1862, irá para Paris, frequentando o atelier de Bonnat, sendo por ele retratado em 1866[13]. Jean Beraud igualmente estudara com Bonnat, em 1872. Em 1890, Beraud criara a Société Nationale des Beaux-Arts em companhia de artistas dissidentes como Rodin, Meissonier, Puvis de Chavannes e Carolus Duran. Bonnat, Madrazo, Beraud e Duran participaram também da Exposição Universal de Paris de 1889.

Realizada entre 6 de maio e 31 de outubro de 1889, a exposição universal tornou-se um momento especial para o casal Cavalcanti: o visconde fora Comissário Geral do Brasil na exposição, enquanto a esposa recebera medalha de ouro por sua coleção de pedras preciosas[14].

Em 1889, a viscondessa procurou Léon Bonnat para encomendar-lhe o retrato. Encontram-se, no Museu Mariano Procópio, duas cartas e um cartão de Bonnat destinados à viscondessa. Na carta, datada de 2 de dezembro de 1889, Paris, o pintor marca possível sessão de pose para o retrato da viscondessa; do mesmo teor parece ser o breve conteúdo do cartão não datado. Nesse período, Bonnat realizou não um, mas dois retratos da viscondessa, permanecendo o segundo com sua filha Stella (1872-1916)[15].

Além de lhe realizar os dois retratos, Bonnat a presenteara com a calcografia[16] de seu polêmico[17] quadro *Crist en croix*,[18] onde se pode ler a dedicatória: "*À Madame la Viscontesse de Cavalcanti Hommage respectueux Ln Bonnat. 22 Juillet 1889 – Paris*". Há também no Museu Mariano Procópio dois desenhos de Bonnat, procedentes da coleção da viscondessa.

Léon Bonnat representara no leque o autorretrato.

[12] *Dictionnaire de la peinture*, Paris: Larousse, 1996, p. 223.
[13] *El mundo de los Madrazo*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2007, p.343-354.
[14] Ver: MONOD, Émile, *L'Expositíon Unívers*elle *de 1889*: *grand ouvrage íllustré, historique, encyclopédíque, descriptif*, 1890, p. 29.

[15] Léon Bonnat, *Viscondessa de Cavalcanti*, 1889. Óleo s/tela, 93 x 65 cm., MNBA.
Léon Bonnat, *Viscondessa de Cavalcanti*, 1889. Óleo s/tela, 70,5 x L 60 cm., Museu Condes de Castro Guimarães, Cascais, Portugal.
[16] Léon Bonnat, *Crist en croix*, 1889. Calcografia, 63 x 45,5 cm, MMP.
[17] GUÉGAN, Stéphane, *Cent tableaux qui font débat*, 2013, pp. 214-215.
[18] Léon Bonnat, *Crist en croix*, 1874. Óleo s/ tela, 229 x 160 cm, Petit Palais, Paris.

Além dos seus retratos, a viscondessa encomendou a Raimundo Madrazo (1841-1920)[19] o retrato de sua filha Stella[20], aos 18 anos[21], executado igualmente em 1891. Aos 50 anos, considerado "um parisiense por adoção"[22]. Raimundo Madrazo desenhou no leque o busto de sua modelo Aline Masson, tal qual a representara no famoso quadro *Pierrette*[23]. A viscondessa possuía mais uma pintura de Raimundo Madrazo, em sua coleção de miniaturas, pertencente ao Museu Mariano Procópio[24].

Embora o retrato de Stella e a assinatura do leque datem de 1891, a proximidade da viscondessa com Raimundo Madrazo parece retroceder, ao menos, a 1886. Há, no Museu Mariano Procópio, pequena mensagem do pintor endereçada à viscondessa.

Carolus Duran (1837-1917) desenhou no leque uma jovem sorridente, de seios nus e braços ao alto, segurando, com a mão direita, um pandeiro. O artista retirara a jovem do séquito de Baco, que pintara no quadro *Triomphe de Bacchus*,[25] apresentado no *Salon* de 1889[26]. O início de 1891 fora movimentado para Duran[27]. Em janeiro, sua obra *Triomphe de Marie de Médicis* fora transferida do Musée de Luxemburgo para o Louvre; de 2 de fevereiro a 12 de março, a exemplo de anos anteriores, expusera no Cercle de l'Union artistique[28], como também o fizera Jean Béraud. O Cercle de l'Union artistique fora criado em 1860, para aproximar os artistas da elite aristocrática francesa[29]. Em 13 de maio, a Société Nationale des Beaux-Arts, da qual Carolus Duran era membro fundador, inaugurou o *Salon de Champ-de-Mars*, aberto duas semanas mais tarde do que o oficial *Salon de Champs-Élysées*, organizado pela Société des Artistes Français, onde expusera Léon Bonnat.. Em seu diário, D. Pedro, recém chegado a Paris, registrou, em 24 de maio, sua impressão sobre o *Salon de Champ-de-Mars*: "Medíocre a não serem os retratos feitos por Carolus Duran"[30].

Igualmente no *Salon de Champ-de-Mars* Jean Béraud exibira *La Madeleine chez le pharisien*,[31] provocando muita polêmica. Para desenhar no leque, Béraud escolhera exatamente Madalena aos pés de Cristo.

---

[19] Apesar da ficha técnica da obra no Museu Nacional de Belas Artes indicar como autor Ricardo Madrazo, irmão de Raimundo, pelo quadro estar assinado "R. Madrazo", comparando as assinaturas dos dois pode-se constatar corresponder a do quadro mencionado à Raimundo Madrazo.
[20] R. Madrazo, *Retrato de Stella*, 1891. Óleo s/tela, 72,5 x 59 cm., MNBA
[21] Carta de Alberto de Farias ao Ministro da Justiça, Affonso Penna Jr., publicada pelo jornal *Gazeta de Notícias*, de 14 de maio de 1926.
[22] *L'Art et les artistes : revue mensuelle d'art ancien et moderne*...Paris, out. 1912.
[23] Raimundo Madrazo, *Pierrette*, [1878]. Óleo s/tela, 2,00 x 0,99 m. Madri. Col. Particular.
[24] R. M. s/t, s/d. Óleo sobre madeira, 8 x 6,5 cm., MMP.
[25] Carolus-Duran, *Triomphe de Bacchus,* 1889. Óleo s/ tela, 360 x 500 cm, Col. Particular.
[26] Participou do leilão da Sotheby's, Nova York, lote 49, 28 de outubro de 2003. Disponível em http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/19th-century-european-art-including-the-great-19th-century-ateliers-ingres-to-bouguereau-n07930/lot.49.html, último acesso em abr/2015.
[27] *Carolus-Duran, 1837-1917*. Paris: RMN, 2007.
[28] CAC, nº 6, 7 février 1891, p. 41.
[29] Ver: BRAVARD, Alice. "Le cercle aristocratique dans la France bourgeoise 1880-1939". *Histoire, économie & société* 2011/1 (30e année), p. 85-99.
[30] *Diário, op. cit*, v.37.
[31] Jean Beraud, *La Madeleine chez le pharisien*, 1891. Óleo s/ tela, 0,97 x 1,30, Musée d'Orsay.

De janeiro a maio de 1891, muitas foram as oportunidades da viscondessa de Cavalcanti encontrar os pintores signatários do leque, a exemplo do salon aristocrático do Cercle de l'Union artistique, do salon oficial da Société des Artistes Français, ou do salon independente da Société Nationale des Beaux-Arts.

Seguindo a ordem cronológica das assinaturas, o leque seguira para Lisboa, encontrando-se em mãos de outros escritores portugueses da conhecida geração de 1870, Anthero de Quental, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão, que o assinaram em 12 de maio de 1891.

Aqui temos mais algumas interrogações sobre a trajetória do leque. Em maio, D. Pedro, como vimos, encontrava-se em Paris. No final da tarde do dia 22, registrara no diário: "Vieram Visconde e Viscondessa de Cavalcanti. Achei-os avelhantados." [32]

Teria ido a viscondessa à Lisboa, entre 11 de março e 12 de maio, retornando a Paris antes de 22 de maio, sendo que viajaria ao Brasil em julho, passando novamente por Lisboa? Teria outro emissário levado o leque, visando recolher assinatura do grupo de escritores próximo a Eça de Queiros?

Quando Eça de Queiroz, na carta à viscondessa, afirmara ser essa a sua estreia neste gênero de literatura, esquecera-se de outro leque, que marcara a sua vida, quiçá a do grupo. No outono de 1884, Eça de Queirós esteve na praia da Granja com a Condessa de Resende e suas duas filhas, Emília e Benedita. Ali, o escritor perdeu uma partida de bilhar para Emília, com quem se casará em 1886. Emília possuía um leque de cetim cor de ouro, ornado de aquarela representando um grupo de cinco cães. Segundo Ramalho Ortigão, "Uma das condições da aposta era que o leque seria escrito pelos amigos com que Eça de Queirós tinha de vir almoçar ao Porto". No almoço, realizado no Palácio de Cristal, os cinco "sábios", como lhes chamou Emília, fizeram-se fotografar e autografaram o leque[33].

O leque de D. Emília de Castro Resende atesta a união do "grupo dos cinco", que, ampliado, se tornará conhecido em 1888 como o grupo dos "Vencidos da Vida". O mesmo "grupo dos cinco" assina o leque da viscondessa de Cavalcanti, tendo Guerra Junqueiro o feito, no lado inverso aos demais, três anos depois, em 20 de março de 1894, na cidade do Porto. A diferença das datas, em que os cinco assinaram o leque, demostra o empenho da viscondessa em tê-los juntos.

Do grupo, a viscondessa mantinha laços de amizade conhecidos com Ramalho Ortigão. Em carta, datada de 4 de julho de 1889, de Paris, endereçada à esposa, Emília Isaura Vilaça de Araújo Vieira, Ramalho Ortigão fez várias referências à viscondessa de

[32] *Diário, op. cit* ,v.39.
[33] Em *A Ilustração,* 20/09/1885; publicado por FIALHO, Irene. *Almanaques e outros dispersos*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.

Cavalcanti, destacando o conhecimento que a mesma possuía do Brasil, sua atenção para com ele, e que irá, nesta data, à soirée na residência da viscondessa[34].

Retomando a cronologia das assinaturas no leque, viu-se que, em maio de 1891, os escritores portugueses Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Antero de Quental deixam-lhe mensagens, datando-as e identificando estarem em Lisboa.

Em 21 de julho, a viscondessa de Cavalcanti chegou com o marido e a filha Stella ao porto do Rio de Janeiro, pelo vapor francês *Brèsil*. No mesmo dia, igualmente chegou Joaquim Nabuco, pelo vapor inglês *Clyde,* vindo de Londres[35]. Não sabemos se foi nessa data, no movimento do porto, que Joaquim Nabuco (1849-1910) recebera o leque, ou em alguma reunião posterior, com amigos em comum, a exemplo da Machado de Assis, que o assinara em 27 de agosto.

Machado de Assis e a viscondessa de Cavalcanti se conheciam de longa data. Em artigo publicado na revista *Ilustração Brasileira*, de 15 de agosto de 1877, Machado de Assis comentou sobre "as quintas-feiras no palacete do casal Cavalcanti". No leque Machado escreverá: "*Neste banquete de Deuses, é de mister que haja alguém que os sirva. Aceito o ofício, Divina Juno".*

Talvez, não por acaso, as assinaturas de Joaquim Nabuco e Machado de Assis sejam vizinhas no leque, assim como acompanharem igual interesse pela cultura clássica. Nabuco no leque escrevera: "*Helena viverá ainda quando tiverem morrido Achilles e Homero*".

Nesse momento, como dirá Graça Aranha, na introdução à correspondência entre Machado e Nabuco, "Machado de Assis era o autor de *Brás Cubas* e Joaquim Nabuco o paladino da Abolição."[36] Com a República, Nabuco, monarquista, enfrentou o ostracismo político, agravado por uma crise financeira familiar, que o fez partir para Londres. Regressou ao Rio, como visto em 1891, aos 41 anos, trabalhando no *Jornal do Brasil*, do qual já era correspondente em Londres.

O leque também se abrira para a música, com as assinaturas de Arthur Napoleón (1843-1925) e Carlos Gomes (1836-1896), apostas relativamente próximas, datadas do mesmo modo, "Rio nov 1891", acompanhadas cada qual por pequena linha de partitura.

Arthur Napoleão trouxe para o leque "Ricordati, Romance Varie", identificada pelo seu número de opus "Ricordati, op. 66". A música fora composta em 1885 e dedicada

[34] ORTIGÃO, Ramalho. *Cartas a Emília*. (Introdução, fixação do texto, comentários e notas de Beatriz Berrini). Lisboa: Lisóptima Edições - Biblioteca Nacional, 1993.
[35] "Movimento do porto, entradas no dia 21". *Jornal do Brazil*, Rio de Janeiro, 22/07/1891.
[36] Machado de Assis e Joaquim Nabuco, correspondência. 3ª ed. Topbooks, 2003 p. 29. É importante lembrar que o romance foi desenvolvido em princípio como folhetim, na revista *A Estação*, entre os anos de 1886 e 1891. Foi publicado definitivamente pela Livraria Garnier, no final de 1891. *Jornal do Brazil*, Rio de Janeiro, 11/01/1892, p. 1.

Leopold Miguez, compositor e ex-sócio de Napoleão[37]. Essa foi uma das obras mais famosas do autor, executada pela primeira vez em 27 de junho de 1886, no Teatro Real São Carlos, em Lisboa, por seu irmão Alfredo Napoleão.

O compositor dedicou algumas de suas peças à viscondessa de Cavalcanti, como a de número de opus seguinte a que foi transcrita no leque, "Soirées do Rio". A eleição de uma peça em detrimento da outra, talvez possa ser explicada por ter sido a primeira mais executada junto ao grande público que a segunda[38]. Arthur conheceu a viscondessa quando esta tinha 15 anos, ao encontra-la com o padrasto num navio, em viagem que fizera de Portugal ao Brasil, em 1868[39]. Quando ela e o marido recebiam convidados no palacete da Rua Senador Vergueiro, nas quintas-feiras, com Arthur Napoléon, a viscondessa tocava Beethoven a quatro mãos[40].

Arthur Napoléon, além de compositor e pianista, era proprietário de uma casa de edição, à Rua do Ouvidor, nº 89, ponto de encontro de intelectuais que pelo Rio de Janeiro circulavam. Ali, Arthur Napoléon recebia Machado de Assis, para conversar ou jogar xadrez. Igualmente, com Machado, Arthur compusera músicas em parceria, como *Lua da Estiva Noite*.

Um mês antes de a viscondessa de Cavalcanti e Joaquim Nabuco retornarem ao Brasil, Carlos Gomes veio da Itália, onde apresentara no teatro Scalla de Milão a ópera *Condor*. Instalou-se na Rua do Ouvidor, nº 134, próximo, portanto, a Arthur Napoléon, que editara muitas de suas composições. Com a proclamação da República, Carlos Gomes perdeu o apoio oficial e a esperança de ser nomeado diretor da Escola de Música do Rio de Janeiro. Agora, aos 55 anos, buscava continuar vivendo do seu trabalho. Em julho, iniciou a temporada de apresentações de *Condor*, no Teatro Lírico. No leque escreveu um trecho da partitura de uma das suas obras mais conhecidas, Lo schiavo.

Arthur Napoléon e Carlos Gomes assinaram o leque em novembro, logo em seguida, Arthur Azevedo o viu no atelier dos irmãos Bernardelli, com desenhos de Rodolpho e Henrique, além de Pedro Weingärtner, que com eles estava morando. Os artistas brasileiros signatários do leque formam uma unidade. Rodolpho e Henrique Bernardelli, assim como Pedro Weingärtner, em 1891, situavam-se entre 33 e 39 anos. Relativamente jovens, eram reconhecidos pela crítica como artistas completos, podendo compararem-se a João Zeferino da Costa, então com 51 anos, a quem, em 1896, a viscondessa encontrará em Roma, preparando os estudos para a decoração da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, e solicitara que contribuísse para a sua coleção de autógrafos.

[37] CAZARRE, Marcelo Macedo. *Um virtuose do além-mar em terra de Santa Cruz, a obra pianística de Arthur Napoleão* (1843-1925), vol. I e II. Porto Alegre, 2006. (Tese de Doutorado, UFRGS)
[38] FREITAS, Moanne Barbosa de. *A música no leque da viscondessa de Cavalcanti*. Artigo apresentado para aproveitamento da disciplina Patrimônio Histórico II, do curso de História da UFJF, 2014.

[39] FRIAS, Sanches de, *Arthur Napoleão: Resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística*. Subsidiada por amigos e admiradores do artista, Lisboa, 1913.
[40] PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1942, p. 227.

Todos se distinguiam pela competência técnica, fruto de longa aprendizagem, que incluía indispensável estadia na Europa; por participarem e conquistarem prêmios em importantes exposições; assim como, por serem bem aceitos pelos críticos. Fortes laços de amizade os aproximavam, desenvolvidos a partir de vivencias em comum no exterior e no Brasil.

Naquele estrito momento, eram símbolo de modernidade e abraçavam uma causa em comum: a reestruturação da antiga Academia Imperial de Belas Artes. Em 1891, foram nomeados professores da ENBA, tendo Rodolpho assumido também a direção.

Elegeram, para desenharem no leque, detalhes de uma produção relativamente recente: Rodolpho, *Cristo e a mulher adúltera*, de 1884; Henrique, *Os Bandeirantes*, de 1889; Weingärtner, *Cena de ciúmes*, de 1890. Trabalhos realizados na Itália, marcados por certo realismo e festejados pela crítica.

A coleção de autógrafos da viscondessa no leque já contava com 25 assinaturas. Porém, a instabilidade da jovem república aumentara com o conflito entre o Congresso e o Marechal Deodoro da Fonseca, levando-o a dissolvê-lo e decretar estado de sítio.

Coincidência ou não, no dia 10 de novembro, a viscondessa, o marido e a filha, embarcaram novamente no vapor *Brèsil*, retornando à Europa. Vinte dias após, Deodoro viu-se forçado a renunciar à Presidência, assumindo o vice Floriano Peixoto. Como Nabuco explicou ao barão de Penedo, justificando igualmente sua saída do país, no final do ano: "um monarquista militante, ou antes predicante, não pode viver por enquanto em nossa terra, é pior sob Floriano do que sob Deodoro"[41]

A viscondessa chegaria à França a tempo de acompanhar os últimos momentos de D. Pedro II, que morreria em 5 de dezembro de 1891, tendo-lhe o visconde assinado como testemunha o atestado de óbito[42].

Em síntese, identifica-se, desde o início, não ser a coleção de autógrafos apenas um indício das relações da viscondessa com os signatários, aproximando-se mais de uma construção coletiva, no interior de um círculo restrito. Percebe-se a busca da viscondessa em estruturar uma coleção que privilegie artistas plásticos, escritores, compositores, atores, mas também cientistas e políticos. Todos com carreiras consolidadas, reconhecidos por importantes prêmios recebidos.

Referências Bibliográficas

BRAVARD, Alice. "Le cercle aristocratique dans la France bourgeoise 1880-1939". *Histoire, économie & société* 2011/1 (30e année), p. 85-99.

[41] NABUCO, Joaquim, *Diários*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, produções literárias, 2006, p. 297.
[42] *Jornal do Brasil*, em 17/01/1892.

Carolus-Duran, 1837-1917. Paris: RMN, 2007.

CAZARRE, Marcelo Macedo. *Um virtuose do além-mar em terra de Santa Cruz, a obra pianística de Arthur Napoleão* (1843-1925), vol. I e II. Porto Alegre, 2006 (Tese de Doutorado, UFRGS).

Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1891. Petrópolis: Museu Imperial, 1999. (CD-Rom, v.36).

Dictionnaire de la peinture, Paris: Larouse, 1996.

El mundo de los Madrazo. Madrid: Comunidad de Madrid, 2007.

Femmes peintres et salons au temps de Proust, de Madaleine Lemaire à Berthe Morisot. Paris: Hazan, 2010.

FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil Oitocentistas*. Juiz de Fora: 2016 (tese de doutoramento, História, UFJF).

FIALHO, Irene. *Almanaques e outros dispersos*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.

FREITAS, Moanne Barbosa de. *A música no leque da viscondessa de Cavalcanti.* Artigo apresentado para aproveitamento da disciplina Patrimônio Histórico II, do curso de História da UFJF, 2014.

FRIAS, Sanches de, Arthur Napoleão: *Resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística. Subsidiada por amigos e admiradores do artista*, Lisboa, 1913.

GUÉGAN, Stéphane, *Cent tableaux qui font débat*, 2013.

Machado de Assis e Joaquim Nabuco, correspondência. 3ª ed. Topbooks, 2003.

MONOD, Émile, *L'Exposítíon Uníverselle de 1889: grand ouvrage íllustré, hístorique, encyclopédíque, descriptif*, 1890.

NABUCO, Joaquim. *Diários*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, produções literárias, 2006.

ORTIGÃO, Ramalho. *Cartas a Emília.* (Introdução, fixação do texto, comentários e notas de Beatriz Berrini). Lisboa: Lisóptima Edições - Biblioteca Nacional, 1993.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

Murilo Mendes, colecionador de Amigos

Raquel Quinet Pifano
Universidade Federal de Juiz de Fora

Este artigo propõe apresentar aos historiadores da arte os textos críticos do poeta Murilo Mendes e sua coleção de artes plásticas. A partir do estabelecimento de uma complementaridade recíproca entre o exercício crítico de Murilo e o seu colecionismo, busca refletir e apurar o quanto as relações afetivas unem poeta, artista e obra. Assim, o afeto fixa-se como elemento estruturador e chave para a compreensão da coleção de artes plásticas do poeta.

Palavras-chave: Murilo Mendes; crítica de arte; colecionismo.

This article aims to present to the art historians the critical texts of the poet Murilo Mendes and his collection of fine arts. From the establishment of a reciprocal complementarity between Murilo's critical exercise and his collection, its intends to reflect about the affective relations between poet, artist and work of art. Affection is fixed as a structuring element and key to the understanding of the poet's visual arts collection.

Key-words: Murilo Mendes; art criticism; art collection.

Murilo Mendes é um poeta brasileiro de reconhecimento nacional e internacional, isto é fato. Sua obra poética rendeu (e rende) vastíssima fortuna crítica assinada por pensadores e pesquisadores da mais alta estatura intelectual. Faceta menos conhecida do poeta, entretanto, é a de apaixonado colecionador de artes plásticas e acurado crítico de arte.

De fato, Murilo sempre insistiu sobre a importância do ver para a sua existência, chegando a definir sua experiência da visão como o "olho armado":

> O prazer, a sabedoria do ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.[1]

O olho armado de Murilo situa-se entre a visão crítica e o exercício do prazer, sendo esta a chave para compreender não apenas seu interesse pela crítica de arte, mas também seu interesse em colecionar artes plásticas. Na verdade, o olho armado seria a chave para entender seu interesse na imagem visual. Tendo as paredes de sua casa cobertas por muitas obras, Murilo podia "ver, rever, ver, rever"... Durante os longos anos em que residiu em Roma, seu apartamento na Via Del Consolato foi palco de muitas reuniões de artistas e intelectuais da época, o que rendeu grande número de fotografias do lugar, e mesmo alguns registros fílmicos. Graças a tais registros, nós podemos observar a disposição das obras nas paredes de seu apartamento, inclusive junto á sua escrivaninha de trabalho.

Murilo Mendes fez crítica de arte em verso e prosa, sendo poucos os textos monográficos. Em toda a sua obra poética é possível encontrar, tanto em prosa, quanto em poesia, sua especialíssima critica de arte. Em 1930, Murilo publicou seu primeiro livro, "Poemas". Este reunia poesias escritas entre 1925 e 1929 e já contava com um "poema-crítico": "Gloria de Cícero Dias". Desde então, sua obra poética contaria cada vez mais com poesias sobre artes plásticas, assim como, Murilo passaria a escrever artigos críticos para vários periódicos brasileiros. Entre 1931 e 1938 aproximadamente, colaborou com o "Boletim de Ariel", escrevendo, entre outros temas, sobre artes plásticas. Em seu primeiro número (1931), Murilo publicou o artigo "O Impasse da Pintura". Entre 1946 e 1951, o poeta escreveu sobre pintura, poesia, música no suplemento "Letras e Artes" do jornal "A Manhã". No Letras e Artes, Murilo refletiu sobre o modernismo brasileiro e também publicou suas famosas "Recordações de Ismael Nery". O poeta também colaborou com a "Revista Acadêmica" onde refletiu sobre Portinari e Maria Helena Vieira da Silva. Em 1955, depois de sua primeira estada na Europa, escreveu um longo artigo sobre a obra de Magnelli, publicado na revista Habitat. Em 1956, publicou uma série de artigos sobre arte no periódico "Para Todos", incluindo aí texto sobre Fayga Ostrower e dois artigos sobre o V Salão de Arte Moderna, momento em que o poeta se interessa pelo construtivismo. Em 1963, residindo em

[1] MENDES (2003) p 163.

Roma há seis anos, escreveu novamente sobre o amigo Magnelli, assinando o texto crítico do catálogo da "mostra antológica" do artista – 250 obras expostas — exibida no Palácio Strozzi em Florença.[2] Murilo deixou, entre muitos outros inéditos, seu projeto de um livro de crítica de arte que chamou de "A Invenção do Finito". Dedicado ao amigo Mario Pedrosa, tratava-se uma coletânea de 38 críticas escritas entre 1959 e 1974 na Europa. Em carta datada de 1971, enviada a Laís Correa de Araujo, Murilo explica seu interesse em reunir seus artigos sobre artes plásticas ao invés dos artigos de música (projeto que lhe havia sido proposto), sobre os quais pensava não ter "valor literário": "*isto, sim, seria interessante. Alguns desses artigos, modéstia à parte, são muito originais*."[3]

Alguns pesquisadores da literatura empenharam-se em refletir e identificar o gênero literário da crítica de Murilo.[4] Por outro lado, poucos pensadores das artes visuais se dedicaram à crítica de arte muriliana. Logo, interessa-nos especialmente aqui as observações de dois grandes historiadores e críticos de arte, não apenas pela perícia do ofício, mas também por terem convivido e admirado o poeta. São eles: Giulio Carlo Argan e Mario Pedrosa. Mario foi amigo de toda a vida, Argan parece ter convivido com Murilo durante o tempo em que o poeta morou em Roma.[5]

Para Argan, a crítica de Murilo "não era de modo algum a atividade de um bom diletante, mas uma repartição de seu laboratório linguístico".[6] A linguagem da crítica, ainda conforme Argan, seria para Murilo o nexo entre duas versões da imagem: a visual e a escrita.[7] Escrita e pintura seriam os dois lados de uma mesma moeda. Já Mario Pedrosa, alguns anos antes, em 1960, em artigo intitulado "Murilo, o poeta-crítico", havia chamado a atenção para que o poeta, movido por sua paixão pela pintura, "vivia" a pintura não só como um crítico especializado, mas "como um artista, um pintor."[8] Uma das razões, segundo Pedrosa, que permitia identificar em Murilo a realização do ideal do artista completo.[9]

O interesse "apaixonado" pela linguagem da poesia e da pintura movia Murilo Mendes tanto no seu exercício crítico, quanto na sua ação de colecionar artes-plásticas. A descrição de Murilo como poeta apaixonado feita por Pedrosa nos permite refletir sobre a relação de Murilo não apenas com as obras colecionadas, mas com os autores das obras. Neste ponto, o testemunho de Argan nos dá uma pista:

---

[2] Grande amiga de Murilo e organizadora da antologia póstuma do poeta, Luiana Pichio assim se referiu a mostra de Mangelli. in: MENDES (1994)
[3] ARAÙJO (2000) p. 209
[4] A esse respeito ver Julio Castañon, Marta Nering.
[5] Ainda se sabe pouco sobre a convivência de Argan e Murilo, mas a descrição que Argan faz do poeta nos sugere uma certa proximidade. Ver: ARGAN (1991)
[6] Argan escreveu um pequeno texto sobre Murilo em 1977, dois anos após sua morte, que seria publicado na revista "Letterature d'America" em edição totalmente dedicada a Murilo Mendes que não chegou a ser publicada. Murilo Marcondes de Moura traduziu tal artigo, publicando-o no jornal Folha de São Paulo em 11 de maio de 1991 (tradução aqui utilizada). Em 2001 o artigo seria publicado em versão italiana na edição italiana dedicada á critica de artes plásticas de Murilo: ARGAN, Giulio Carlo. I ventagli di Murilo Mendes; in: PICCHIO, Luciana. Murilo Mendes, L'occhio Del poeta. Roma: Gangemi Editore, s/d. pp 25-26.
[7] ARGAN (1991)
[8] PEDROSA (1960)
[9] PEDROSA (1960)

> Murilo, como crítico, não tinha a mínima astúcia, uma habilidade que lhe permitisse escrever, sem comprometer-se em demasia, um trecho apresentável. Ele teria gostado de saber fazê-lo pois, com seu caráter angelical, queria contentar a todos. Não podia, se o seu campo magnético não entrasse em ressonância, faltavam-lhe as condições técnicas do trabalho crítico.[10]

O sentimento é um caminho importante a ser considerado quando se propõe refletir sobre a relação de Murilo Mendes com as artes plásticas. Tal sentimento: o afeto no sentido de um entusiasmo intenso pela obra e pelo autor da obra. Se levarmos em conta que a coleção de Murilo foi predominantemente constituída por presentes dos amigos artistas, com quem o poeta manteve estreita convivência, o afeto como elemento estruturador desta coleção torna-se mais evidente. Para falar da critica de Murilo, parece inevitável a Argan recorrer a tal convivência, o mesmo parece acontecer quando pensamos na sua coleção de artes plásticas. Argan nos conta:

> A exposição de um artista amigo, e eram tantos, era uma maneira inteligente e festiva de viver aquelas noitadas romanas, que eram o cume e o fechamento dos seus dias de estudo. Para quem conheceu, com Murilo, o ambiente artístico romano que agora se dissolveu (e quanto ele sofreria com isso) é fácil reconstruir os seus itinerários e o diário de seus encontros romanos, a partir dos nomes dos artistas que ele apresentou.[11]

Murilo em sua critica de arte, fosse em poesia ou em prosa, pouco se referiu à um quadro ou desenho específico. Na maior parte das vezes, Murilo se refere à poética do artista como um todo, e tal poética normalmente se confunde com o próprio artista. Tomemos como exemplo seu poema sobre Malevitch:

> Casimir Malevicth pintor
> Situa o objeto abatido
> Esgotado pelo futuro:
> Suprime-o
> Instalando em seu lugar
> Uma paisagem de cilindros & triângulos
> Onde passeamos; dentro.
>
> Depois cria:
>
> Quadrado negro em campo branco,
> Estema do tempo moderno.
>
> Casimir Malevicth

[10] ARGAN (1991) p.6
[11] ARGAN (1991) p.6

Destrói o córtex da natureza.
Enfrenta a forma do zero-círculo.
(Tudo cabe no espaço do zero
Igual ao círculo).

Adota a esfera, sua própria filha.
Nomeia o deserto ao qual chegou
Pelo esvaziamento do objeto.

Dentro do espaço agredido cabe
A pintura futura:

Quadrado negro em campo branco.

Ajustam-se antagonismos
Na calma dinâmica visível.[12]

As poucas vezes que Murilo nomeia e analisa uma obra, quase sempre é obra de artista com quem ele não conviveu, como no "Retrato-relâmpago" de Simone Martini: "(...) *L'Annunciazione*, outrora no Duomo de Siena, hoje no Uffizi em Florença, é uma obra capital do ponto de vista do refinamento técnico. (...)"[13] Já quando conheceu pessoalmente o artista retratado, caso de muitos dos "Retratos-relâmpago", o poeta relata a ocasião em que se conheceram, a visita a seus ateliês, processos de trabalho, etc. Tomemos alguns casos. Alberto Giacometti:

> Giacometti, moreno, cara de índio quíchua ou maya; falante, agradável, hospitaleiro (...). Seu estúdio parisiense da Rue Hippolyte Maindron é o território da desordem e da poeira, o antípoda do de Max Bill. Além das esculturas, a única decoração consiste numa enorme lâmpada elétrica que incide violentamente sobre as magras figurinhas, quase anulando-as. (...)[14]

Sobre Max Enrst, escreveu: "Max Ernst recebeu-me num hotel de Paris, já que no momento está sem casa. O olho azul quer descobrir-me."[15] Sobre Magritte:

> O ambiente do meu amigo Magritte em Bruxelas é muito diverso daquele onde viveu um outro grande flamengo, Michel de Gohelderode. (...) O salão de Magritte, ao contrário, não alude súbito à presença de um artista, muito menos à de uma figura nuclear do surrealismo: é uma sala como outra qualquer.[16]

[12] Grafito para Casimir Malevicth, in: MENDES (1994) p. 659
[13] Retratos-Relâmpago: Simone Martini, in: MENDES (1994) p. 1243
[14] Retratos-relâmpagos: Alberto Giacometti, in: MENDES (1994) p.1244
[15] Retratos-relâmpagos: Max Enrst. in: MENDES (1994) p. 1247
[16] Retratos-relâmpagos: Magritte, in: MENDES (1994) p. 1253

Ao refletir sobre a relação do colecionador de livros com seus livros, ou seja, sobre a "arte de colecionar", no belo texto "Desempacotando minha biblioteca", Walter Benjamin chama a atenção para a relação misteriosa que o colecionador tem com o objeto colecionado, ou seja, com a propriedade. Ele ama e estuda esse objeto, não pela sua função utilitária, mas porque entende que ele tem um destino, que é sua coleção. Assim, para o filósofo, o maior fascínio do colecionador se manifesta quando, ao adquirir a coisa, ele a encerra em um "círculo mágico": "tudo que é lembrado, pensado, conscientizado torna-se alicerce (...) de seus pertences".[17] Todas as informações sobre o objeto adquirido, como época, região, dono anterior, etc, se unem formando "*uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto*".[18] Coleção e memória estão assim interconectados. Enfim, escreveu Benjamin: "(...) para o colecionador a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas."[19]

Como não pensar a coleção de Murilo como "uma enciclopédia mágica"? O objeto de coleção de Murilo, obras de arte, diferem-se dos objetos de reflexão de Benjamin pois não são "objeto funcionais ou utilitários", é certo. Entretanto, o entendimento do colecionador como ser apaixonado e, logo, confinado no caos das lembranças, a associação entre coleção e memória, o novo "texto" que cada obra assume quando fixadas pelo colecionador no contexto de sua coleção são questões que parecem férteis quando transpostas ao Murilo colecionador.

Com muita frequência, Murilo anotou na própria obra informações como datas, locais, enfim circunstâncias da aquisição. Este foi o caso de três obras de Hans Arp pertencentes ao seu acervo e que hoje se encontram no Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF. No paspatur de uma serigrafia (sem título, s/data) presenteada pelo artista**,** Murilo escreveu: "Enviado a nós por Arp no Natal de 1960, Roma". Em outra litografia enviada por Arp, um cartão de felicitação, Murilo também anotou em seu paspatur: "Enviado por Arp no Natal de 1961, Roma". Já a terceira obra, uma serigrafia sem data e sem título, Murilo anotou no paspatur: "Arp cat. B 81. Comprado na galeria Il Segno".[20] Utilizo aqui o exemplo de Harp, mas inscrições semelhantes são encontradas em muitas obras da coleção de Murilo, como em obras assinadas por Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, Battaglia, Braque, Capagrossi, Magnelli, Magritte, Miró, Picasso, Tanguy, Ismael Nery, Guignard, Weissman e outros.

Além das inscrições feitas pelo próprio Murilo, encontramos em sua coleção um bom número de obras com dedicatórias do autor. Nestes casos, muitas vezes, tais dedicatórias são inscritas nas próprias obras, tornando-se impossível dissociar a imagem da obra da inscrição de seu autor, o que acrescenta ao sentido original da obra

[17] BENJAMIN (1987) p.228
[18] BENJAMIN (1987) p.228
[19] BENJAMIN (1987) p. 235
[20] Infelizmente, devido á greve de funcionários da UFJF que mantém o MAMM fechado, não foi possível conseguir autorização para reprodução das obras e respectivas inscrições. Algumas destas imagens podem ser visualizadas no catálogo "Murilo Mendes, o olhar do poeta" editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1987.

o de testemunho de afeto. É o caso, por exemplo, de uma litografia de Léger, (s/título,1953) onde logo abaixo da superfície litográfica, lemos: "A M. Mendes Tres cordialement F. Leger". O mesmo acontece com litografia de Dorazio (s/ título, litografia P.A. , 1966): "a Murilo come un nodo com auguri per il 1967". Tal se repete na obra de Alberto Magnelli (s/ título, serigrafia 163/300): "à mon três grand ami Murilo son ami Magnelli. Bruxelles 6 Nov. 54"; e na obra de Gino Severini (s/ título, ponta seca, P.A., 1961): "a monsieur et madame Mendes avec mon affectueuse amitié. Roma 20 Decembre, 1961 Gino Severini". Há alguns outros casos semelhantes na coleção.

Listei alguns exemplos de dedicatórias manuscritas na frente das obras, mas há muitos casos em que foram feitas no verso. Como exemplo, a colagem de Hans Richter (s/ título, 1970) onde ele escreve no verso: "Pour notre ami Murilo Mendes. Hans Ritcher, 1970." Ou o óleo de Giusepe Capagrossi (Superficie 455, óleo s/ tela, 1961), "a Murilo Mendes com ammirazione e affetto Il suo Capagrossi 8.v.962". Ou ainda, a pintura de Michelangelo Conte em que a inscrição dá título á obra "Monumento a um poeta" (técnica mista s/ tela, 1963), no verso lemos: "(ommagio a Murilo Mendes").[21]

Assim, no contexto da coleção de Murilo cada obra, que, de partida, tem seus sentidos e significados próprios, ganha o sentido de rememoração privada do poeta e o de material para seu experimento poético. Se a obras presenteadas a Murilo contêm dedicatórias de seus amigos artistas, por outro lado, Murilo também "presenteou" estes artistas com seus poemas, o que nos permite perseguir o fio que une poeta-artista-coleção-criação poética. As poesias que Murilo fez sobre os artistas (e foram muitas), como os Retratos-relâmpagos, a série dos Grafitos e outros, completam o sentido da coleção, arrisco a afirma-las indissociáveis. O interesse de Murilo no artista em si, como comentado acima, nos permite inferir que para ele, a obra não era uma obra em si que encerrava um certo significado, mas sim a expressão ou a representação de seu autor e sua poética como um todo, daí serem lembranças (no sentido de Benjamin) de um momento da vida e ao mesmo tempo material de pesquisa poética.

Tomemos dois casos, Miró e Arp. Como referido acima, Murilo possuía pelo menos três obras de Hans Arp. Duas foram presentes enviados em 1960 e 61, a outra foi comprada – infelizmente não conhecemos a data. Em 1973 Murilo escreveu seu retrato-relâmpago "Jean Arp".[22] Por esse texto, sabemos que em 1954 Murilo visitou a casa de Arp. Entre 1952 e 1956 Murilo viajou pela Europa em Missão Cultural do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, fazendo conferências na Bélgica, Holanda e Paris. Neste período, conheceu e iniciou amizades duradouras como a com Mangenlli e Camus. Ainda não sabemos se este foi o primeiro encontro com Arp, mas o fato é que foram muito amigos. Sobre Arp, escreveu:

> Arp, a quem visito (1954) na sua casa-parque de Meudon, é um homem-relâmpago trazendo sua nobreza como se traz o corpo: sem lhe prestar muita atenção. Um espaço nutrido por duas culturas

[21] O título da obra foi catalogado pela Fundação Calouste Gulbenkian.
[22] A obra ""Retratos-relâmpago foi escrita entre 1965-75. MENDES (1994) pp. 1273-1274

> diversas, a alemã e a francesa, que tocando-a acabam por absorver-se na universalidade.
> (...)
> Arp escultor e pintor soube inventar a flor-martelo, a flor-tecedeira, a mesa-floresta, a cabeça-bigode, o umbigo alado, a simetria patética, as constelações, as concreções, os papéis rasgados, a geometria ageométrica.Impelido primeiro pelo acaso, atinge em seguida o vértice da consciência criadora experimental.
> (...)
> Arp, o espantoso poeta de "*Jours Effeuillés*", resume a quintessência do dadaísmo e do surrealismo, ultrapassando-os por certa dinâmica em relação com sua ideia de uma estrutura tridimensional. O escultor Arp incita com efeito o poeta Arp a extrair a forma do pensamento, a organizar todas as coisas, mesmo o canto lírico e órfico. Mesmo o sonho.[23]

No mesmo texto, Murilo retrata Arp, como o título sugere, reflete sobre sua poética, reflete sobre o surrealismo (ponto importante na poética de Murilo) e não deixa, de certa modo, de "agradecer" o poema que o amigo lhe dedicara tempos antes. Em "Jours Effeuillés"(1966), Arp publicou "Souvenir Mendés":

> Souvenir objet que rappelle un fait.
> Objet donné par une personne pour qu'on se souvienne d'elle
> Les souterrains des souvenirs (des châteaux forts) allaient
> s'ouvrir au au loin
> Dans la campagne[24]

Quanto a Miró, encontramos na coleção de Murilo uma gravura, "Nebuleuse" (1958), e uma litografia (sem título e sem data, série 143/150), esta última é um cartão com o nome de Miró impresso no verso e felicitações de ano novo manuscrito e datado de 1967. Não sabemos ainda, como Murilo conheceu Miró. Em "Tempo Espanhol", poesias escritas entre 1955 e 1958, Murilo dedicou um poema a Miró:

> Joan Miró
>
> Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
> Também sabes deixar em liberdade
> O roxo, qualquer azul e vermelho.
> Todas as cores podem aproximar-se
> Quando um menino as conduz no sol
> E cria a fosforescência:
> A ordem que se desintegra
> Forma outra ordem ajuntada

[23] Retratos-relâmpago, in: MENDES (1994) pp. 1273-1274
[24] Apud.: ELEOTÈRIO (2001) p.1

Ao real – este obscuro mito.[25]

A sobreposição entre autor e obra estabelecida por Murilo se evidencia no título do poema. Neste poema, Murilo realiza uma espécie de síntese da poética de Miró. Quase vinte anos mais tarde, em 1973, Murilo novamente se dedica a Miró, fazendo o retrato-relâmpago do amigo:

Joan Miró

Miró declara que não pode separar a poesia da pintura. Rompe a linha convencional do discurso realista, criando a sigla, o número plástico, a alusão.
(...)
Sabe que o mundo através de seus sistemas gastos impede por exemplo o pássaro de telegrafar à pedra; impede as estrelas de jogarem aos dados; a formiga de pedir a palavra; um cachorro de puxar aquela moça por um cordel.
Encontrei Miró em Paris, Barcelona, Palma de Maiorca, Roma. Vi-o, artesão refinado, atento à transposição da forma, ao limite do objeto. Traduz a cenografia do mar, decifra o enigma da bola, do peixe, do triângulo. Põe o cosmo no bolso. Calígrafo, criador de signos, invencível inventor.
(...)[26]

Aqui, além da "síntese" da pesquisa artística de Miró, o texto de Murilo tem também o caráter de testemunho, assim como em outros retratos-relâmpagos: "Encontrei Miró em Paris, Barcelona, Palma de Maiorca, Roma (...)." Além da reflexão sobre a arte e o artista Miró, é possível apurar algumas questões que me parecem ser questões de fundo do próprio entendimento da arte de Murilo: percebe-se um certo questionamento sobre o lugar da arte na atualidade quando afirma que Miró "Sabe que o mundo através de seus sistemas gastos impede por exemplo o pássaro de telegrafar à pedra ...". Leia-se aí uma crítica ao modelo racionalista e pragmático que dominou o mundo ocidental depois, sobretudo, da Segunda Guerra. Questão muito debatida entre os abstracionistas italianos com quem Murilo conviveu estreitamente. Identificar em Miró um "artesão refinado", tema recorrente na crítica de Murilo, leva à reflexão do trabalho artístico como trabalho criativo e expurgado do mundo do trabalho repetitivo e mecânico da era moderna. Murilo realiza também a defesa da comunicabilidade da arte abstrata – este é um ponto importante no pensamento de Murilo que define sua posição em relação ao construtivismo e à abstração informal americana. Para cumprir seu papel, a arte não pode se tornar incomunicável e o signo plástico seria o meio para tal comunicação, daí retratar Miró como "calígrafo, criador de signos ...". Muito da reflexão de Murilo esboçada neste retrato-relâmpago de Miró (e não apenas) encontra eco no pensamento de Argan e artistas abstracionistas do círculo romano do pós-

[25] Tempo espanhol, in: MENDES (1994) p. 618
[26] Retratos-Relâmpago, in: Mendes (1994) p.1275

Guerra. Compreender suas relações de amizade, suas eleições afetivas, nos permite compreender sua critica de arte e sua coleção de artes plásticas. Pessoas e obras compõem o círculo mágico da coleção de Murilo, numa espécie de fusão entre artista e obra.

"*Um pintor pinta até o fim de sua vida um único quadro, um poeta escreve um único poema, etc. O homem sempre disse a mesma coisa desde o princípio*."[27], tal aforismo de Murilo parece confirmar a referida identidade entre obra e artista. As obras que compõem sua coleção tornam-se presenças de seus autores e ao mesmo tempo enigmas relativos à complexa relação texto/imagem. O elo que une obra, autor, exercício poético, no caso da coleção, é o da amizade, do afeto. Como certa vez observou uma estudiosa de Murilo Mendes, o poeta colecionava amigos![28]

Referências Bibliográficas

AMOROSO, Maria Betânia. Murilo Mendes: o poeta brasileiro em Roma. São Paulo: Editora da Unesp; Juiz de Fora: Museu de Artes Murilo Mendes, 2013.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARGAN, G. C. O olho do poeta ou lês éventails de Murilo Mendes. Trad. Murilo Marcondes de Moura. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 maio 1991, caderno Letras.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca; in: Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Tempos de Murilo – II Visita ao Acervo do poeta: as obras e as margens. Ipotesis – Revista de estudos Literários UFJF, Juiz de Fora: UFJF, v. 6-no. 1 jan/jun 2002, p.13.

ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, Colecionador. Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001.

MAMMI, Lorenzo. Murilo Mendes, crítico de arte. Campinas-SP, (32.1): pp. 81-93, Jan./Jun. 2012.

NEHRING, Marta Moraes. Murilo Mendes critico de arte - a Invenção do Finito. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

MENDES, Murilo. Murilo Mendes, poesia completa e prosa. (org. Luciana Stegnano Pichio) Rio de janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. A idade do serrote. Rio de Janeiro: Record, 2003.

PEDROSA, Mario. Murilo, poeta-crítico. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1960.

[27] O Discípulo de Emaus; in: MENDES (1994). p. 832
[28] PEREIRA (2002)

Os percalços e a polêmica do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Mirian N. Seraphim
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

A obra cujo preâmbulo se consistiu na maior emoção da carreira artística de Eliseu d'Angelo Visconti é também a maior em dimensão e aquela de biografia mais intensa de que se tem notícia. Desde a sua comissão, o pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi alvo de falatórios e se viu envolvido em questões políticas e ideologias que suscitaram polêmicas e debates em diversos níveis. Cartas e artigos publicados em jornais e revistas posicionavam-se contra ou a favor de mudanças que visavam a eliminar certos elementos do telão, cuja presença acendeu a ira da intolerância racista e classista. Embora a maestria de Visconti não tenha sido colocada em dúvida por nenhuma das manifestações, certamente esta foi a obra mais criticada de toda a sua carreira, sempre coroada de êxito e dos mais altos elogios.

Palavras-chave: Eliseu d'Angelo Visconti; pano de boca; painéis decorativos; encomenda oficial; intolerância racista e classista.

The work whose preamble consisted of the greatest emotion of the artistic career of Eliseu d'Angelo Visconti is also the largest in size and in intensity of biography we have ever heard of. Since its commission, the curtain of the Rio de Janeiro's Municipal Theater was spoken of and became involved in political issues and ideologies that aroused controversy and debates at various levels. Letters and articles published in newspapers and magazines were against or in favor of changes aiming to eliminate certain elements of the screen, whose presence ignited the wrath of racist and classist intolerance. Although Visconti's mastery was not doubted by any of the demonstrations, this was certainly the most criticized work of his career, always crowned with success and the highest praise.

Keywords: Eliseu d'Angelo Visconti; Curtain; Decorative panels; Official order; Race and class intolerance.

> Conhece o panno de bocca do Theatro Municipal? É uma enorme téla de doze metros por doze. A allegoria que nelle está pintada contém cerca de trezentas figuras retratos historicos. Imagine essa enorme téla, que eu deveria esboçar, pintar, encher, enfim, esticada no meu atelier de Paris, em minha frente, esperando por mim, completamente branca! Foi essa, sem duvida, a maior emoção da minha vida de artista![1]

Com estas palavras de Eliseu Visconti (1866-1944), encerrou-se uma entrevista concedida a Tapajós Gomes em dezembro de 1935. Mas essa emoção começou, certamente, quando Visconti recebeu em Paris uma carta escrita em 16 de junho de 1905, por Francisco Guimarães, comunicando-lhe que o arquiteto construtor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Francisco de Oliveira Passos, solicitava que o pintor levasse ao Rio de Janeiro alguns esboços com ideias para as decorações do referido teatro. Ao receber cartas do próprio arquiteto e também plantas do edifício que estava em construção, Visconti declara:

> Não tenho palavras para agradecer V.S. de ter-se lembrado de minha humilde pessôa. [...]
> Sempre bercei um sonho: o de um dia realizar um conjuncto de arte, num edificio importante.[2]

No início do ano seguinte, Visconti comunicou que deixaria Paris no dia 25 de janeiro, devendo chegar ao Rio em 12 ou 13 de fevereiro, levando os esboços dos painéis decorativos da sala de espetáculos, para os submeter à aprovação da Comissão Construtora. O contrato de trabalho para a pintura dessas decorações, assinado por Oliveira Passos, indica que Visconti apresentou sua proposta no dia 28 de março de 1906 e que ela foi aprovada pelo prefeito Pereira Passos em 14 de abril. Sua primeira cláusula estabelece:

> A execução dos trabalhos artisticos acima mencionados deverá obedecer ás esquisses por mim approvadas e á descripção que apresentastes a esta commissão, dos assumptos escolhidos para as pinturas. A frisa sobre o proscenio, o plafond e os dois triangulos deverão ser entregues, n'esta cidade, até o dia 31 de maio de 1907, e o panno de bocca até 10 de setembro, do mesmo anno.[3]

[1] GOMES, Tapajós. Os nomes gloriosos da Pintura Brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 dez. 1935, p. 2.
[2] Carta de Eliseu Visconti a Francisco de Oliveira Passos, Paris, 4 out. 1905. Acervo Bibliográfico do Museu dos Teatros, RJ. Nº de identificação 54255.
[3] Contrato elaborado pela Comissão Construtora do Teatro Municipal, Prefeitura do Distrito Federal, sob o nº 228, assinado por Francisco de Oliveira Passos, em 23 abr. 1906. Acervo do Fundo Eliseu Visconti, do MNBA, RJ.

As esquisses trazidas por Visconti, de Paris, devem ser as duas pertencentes a coleções particulares[4]. Porém, de acordo com a descrição que acompanhou sua proposta, o esboço do pano de boca aprovado pelo construtor do teatro e pelo prefeito, foi aquele do acervo do Museu dos Teatros, bem mais detalhado e o que foi efetivamente usado para guiar sua pintura, como nos sugere uma foto do atelier de Paris (Fig.2). Somente a elaboração deste segundo esboço justifica o tempo transcorrido entre a chegada de Visconti, em meados de fevereiro, e a data da apresentação de sua proposta final.

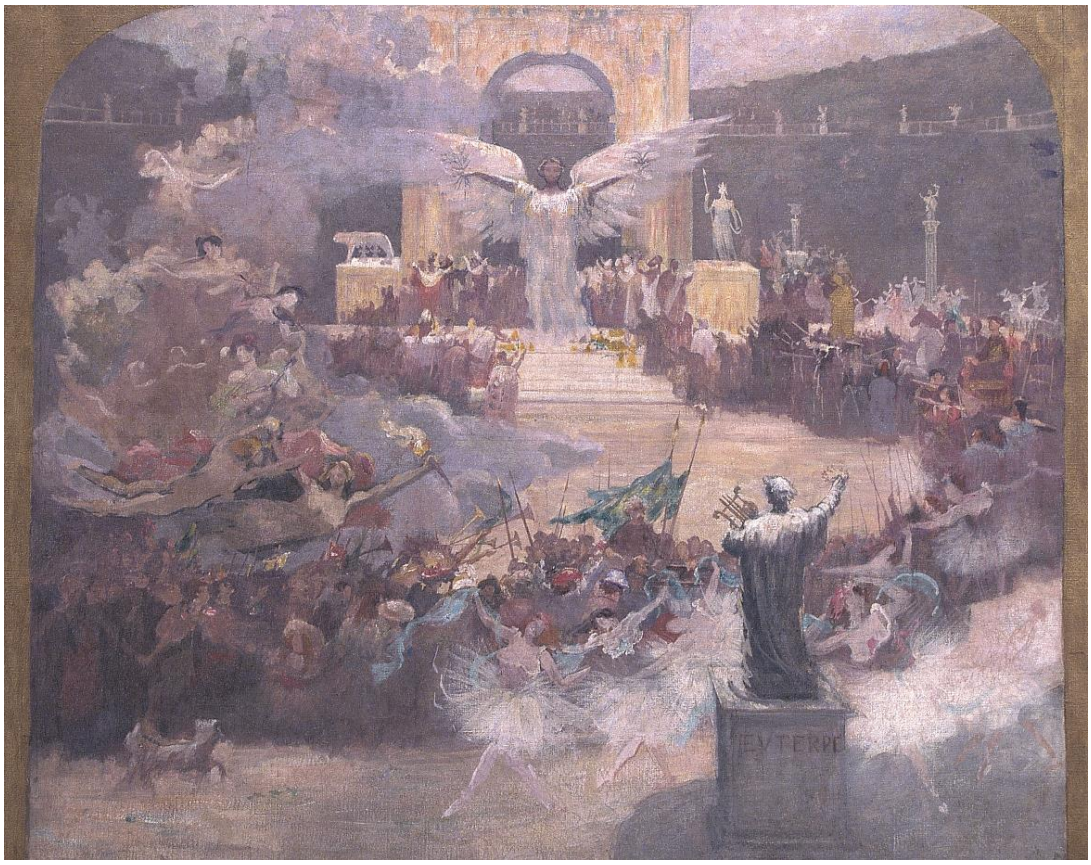


Figura 1 - ELISEU VISCONTI. *A influência das Artes sobre a Civilização*, Estudo para o pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ), 1906. Óleo sobre tela; 64 x 80,7 cm; Coleção Museu dos Teatros/FUNARJ. Foto: Ciro Mariano, 2011.

No contrato, seguem-se mais seis cláusulas, detalhando sobre o pagamento – 75 contos de réis – em três parcelas; as eventuais multas por atraso e até a devolução das parcelas pagas, em último caso. Para garantir o pagamento de tais multas e devoluções, o contrato ainda exigiu a hipoteca de um imóvel do irmão do pintor, Affonso d'Angelo Visconti. A pressão exercida pelo peso desse compromisso, pode ser sentida comparando-se as notas de um caderno de Visconti[5], com as cartas envidas pelo pintor a Oliveira Passos. O caderno traz diversas anotações precisas, com jornada de trabalho e pagamento de diversos colaboradores, entre eles Helios Seelinger; datas de início e término de cada etapa do trabalho; visitantes ao atelier e à exposição organizada ao

[4] Registradas no Catálogo de Obras do site oficial do pintor (http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/1/Catalogo.aspx) como P723 e P724.
[5] Caderno de notas de Eliseu Visconti. Acervo Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, USP, SP.

término das pinturas; cores, tintas, materiais diversos e técnicas detalhadas para a colocação dos painéis decorativos na sala de espetáculos.

Há também o registro de duas visitas: uma à Opera de Paris, em 21 de junho, para observar o funcionamento do seu pano de boca, com detalhes e desenhos de esquemas do seu alçamento; e outra à comuna de Castres, entre 29 de agosto e 1º de setembro, para pesquisar o processo de marouflage, anotado em três páginas do seu caderno. Não está registrado o edifício visitado por Visconti, mas certamente foi o Théâtre Municipal de Castres, inaugurado em abril de 1904, cuja cúpula é decorada com um painel assinado por Jean-Paul Laurens, professor de Visconti na Académie Julian, em 1893 e 1904.

Um dos primeiros registros nesse caderno informa que, no dia 14 de julho de 1906, Visconti se mudou para o atelier da Bulevard du Chateau, 38, anteriormente ocupado por Puvis de Chavannes, escolhido pela grande altura do seu pé-direito, que seria indispensável para a pintura do pano de boca.

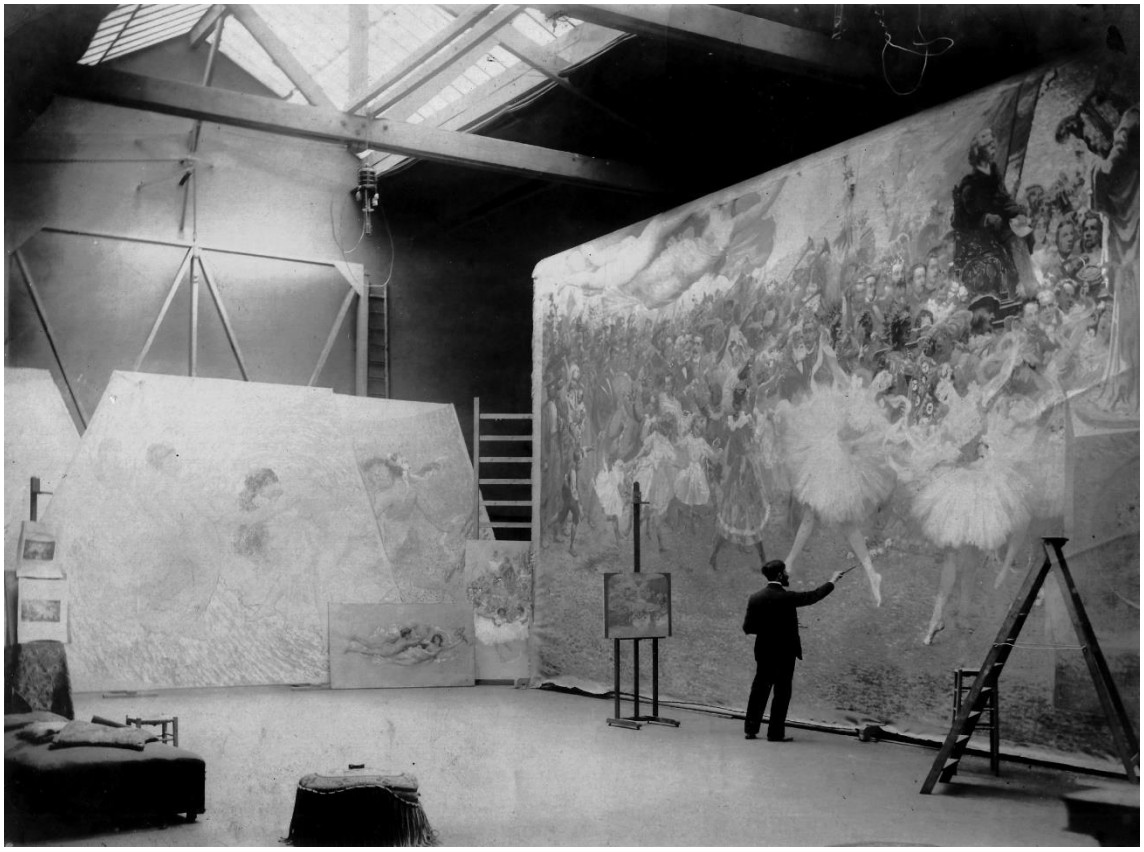


Figura 2 - Foto do ateliê de Visconti em Paris, 1907. Arquivo da família Visconti.

Porém, no mesmo mês, Visconti começou a receber diversas cartas e telegramas do construtor, informando que haveriam modificações nos projetos originais do teatro e que ele deveria suspender a execução dos seus trabalhos. Em várias respostas do pintor podemos sentir sua preocupação e angústia crescentes:

> Ora, em virtude do seu thelegramma, recebido hontem [...] deixo de continuar, estes trabalhos, esperando que o tempo perdido até agora me seja concedido em prorrogação do tempo determinado pelo contracto.[6]
> Ora, vendo-me portanto prejudicado com este seu silencio, espero que o Dr compenetrado da responsabilidade de suas ordens e do nosso contracto, não deixe com a maxima urgencia de fornecer-me as ordens definitivas a respeito dos Triangulos e da Cupola;
> Assim como a resposta da pergunta que lhe fiz relativamente a moldura que corre sobre a frisa.[7]

Neste período, Visconti trabalhava no esboço detalhado do friso[8], que está datado de agosto de 1906 e também 1907. A emoção e o entusiasmo expressos nas primeiras cartas dão lugar a ansiedade e irritação:

> Evidentemente, se não fossem todos estes incidentes, o meu trabalho estaria num ponto bem equilibrado vis-a-vis do nosso contracto.
> E por isto é que lhe fiz sentir em uma minha anterior, a necessidade de me conceder, a mais, este tempo perdido, apresentando todos os mencionados no contracto, n'uma só epoca, isto é: em settembro de 1907.[9]

Uma solução muito prática, pois evitava duas remessas ao Rio de Janeiro, e o pintor poderia acompanhar o transporte de todos os seus painéis. No caderno de Visconti, há ainda o registro de que ele recebeu "os novos planos do Passos que, anulam os precedentes, no dia 22 setembro 1906". No entanto, de forma incoerente e arbitrária, Oliveira Passos concede, em telegrama de 28 de setembro, prorrogação do primeiro prazo somente até 20 de agosto de 1907, portanto, vinte dias antes do prazo do pano de boca. Com isso, Visconti se concentra no trabalho, e nas cartas seguintes se mostra mais seguro, porém muito sucinto, técnico e formal, chegando a ser seco e transparecendo contrariedade. O tom muda novamente numa resposta do início de 1907:

> Tenho em meu poder a sua carta de 11 de Dezembro do p. passado, e agradeço-lhe a prorogação do prazo até dez de novembro de 1907, ella me permittirá mais calma na execução de meus trabalhos.[10]

[6] Carta de Eliseu Visconti a Francisco de Oliveira Passos, Paris, 27 jul. 1906. Acervo Bibliográfico do Museu dos Teatros, RJ. Nº 77746.
[7] Carta de Visconti a F. O. Passos, Paris, 24 ago. 1906. Acervo Bibl. do Museu dos Teatros, RJ. Nº 77745.
[8] Registrado no Catálogo de Obras do site oficial do pintor como P706.
[9] Carta de Visconti a F. O. Passos, Paris, 30 ago. 1906. Acervo Bibl. do Museu dos Teatros, RJ. Nº 53967.
[10] Carta de Visconti a F. O. Passos, Paris, 3 jan. 1907. Acervo Bibl. do Museu dos Teatros, RJ. Nº 53977.

Na mesma carta, Visconti presta relatório detalhado do andamento dos seus trabalhos. Além dos diversos desenhos para transporte no pano de boca, executados sobre papel, Visconti realizou ainda um grande desenho quadriculado, sobre tela, da composição completa, que talvez seja o que ele chamou neste relatório de perspectiva do cortejo.

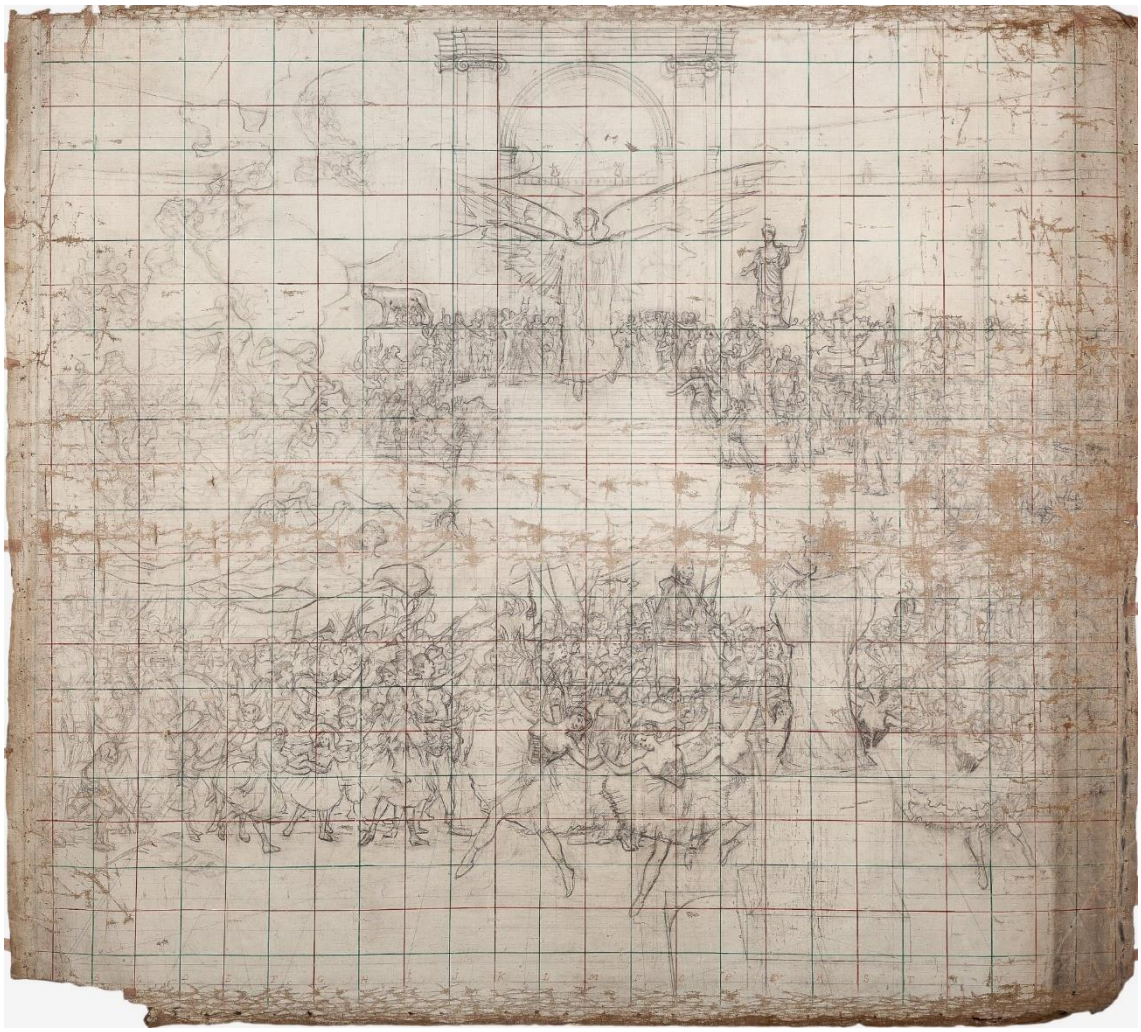


Figura 3 - ELISEU VISCONTI. *A influência das Artes sobre a Civilização*, Estudo para o pano de boca do TMRJ, c.1906. Carvão e giz sobre tela; 200 x 240 cm; Coleção MNBA/RJ. Foto: Jaime Acioli, 2014.

Ao final da carta, Visconti declara: "Enfim, graças a um grande esforço a Clausula 4ª do nosso contracto está cumprida". Essa cláusula é aquela que trata do pagamento da segunda parcela, que se daria em janeiro, caso o adiantamento dos trabalhos fosse verificado por um representante enviado, o que ocorreu no dia 18 de dezembro com a visita do ex-prefeito Pereira Passos, registrada no caderno de notas.

Mesmo o atelier em Paris tendo um pé-direito bastante alto, foi necessário executar o trabalho do pano de boca em três etapas. A parte superior foi estendida no dia 20 de janeiro de 1907; a segunda no dia 24 de março e a parte inferior no dia 15 de maio. O tema dado a Visconti – A influência das Artes sobre a Civilização –, foi desenvolvido pelo pintor numa profusão de centenas de figuras em desfile alegórico. No alto, a Arte abre braços e asas para influenciar o avanço da civilização, enquanto, ao som da música instrumental e coral, a Verdade e a Ciência espalham sua luz. No cortejo estão

representados grandes nomes da literatura, música, teatro, escultura, pintura e alguns poucos governantes que favoreceram as artes, através dos séculos. No terço inferior da tela, Visconti representa os vultos brasileiros das mesmas áreas culturais, e termina com uma banda de música e representantes do povo.



Figura 4 – ELISEU VISCONTI. *A influência das Artes sobre a Civilização*, Pano de boca. 1908. Óleo sobre tela de lona; 12 x 16 m; Teatro Municipal do Rio de Janeiro /RJ. Foto: André Telles, 2015.

Diversos visitantes ao seu atelier, tanto brasileiros quanto estrangeiros, aconselharam Visconti a expor seus trabalhos ainda em Paris. Depois de conseguir uma prorrogação do contrato de aluguel, ele pôde expor suas decorações no próprio atelier onde foram trabalhadas. A exposição aconteceu entre 20 e 28 de julho de 1907 e Visconti registrou em seu caderno de notas o comparecimento de quase 300 pessoas no dia da inauguração, citando nominalmente dezenas delas, dentre as quais, diversos artistas e autoridades, franceses e brasileiros, com destaque para Joseph-Antoine Bouvard, arquiteto da cidade de Paris, e o ex-presidente do Brasil Rodrigues Alves.

A imprensa francesa acolheu bem a exposição. Visconti pede a Oliveira Passos autorização para que o jornal *L'Art Decoratif* possa reproduzir os seus trabalhos em número especial, e informa: "Pelo correio passado enviei-lhe alguns jornais que fallam da exposição e seguem outros"[11]. No entanto, a exposição suscitou imediatamente reações escandalizadas por integrantes da colônia brasileira em Paris. Um certo Pereira Nunes, listado no caderno entre os que compareceram à inauguração, escreveu a Visconti uma carta, como "aviso de quem deseja poupar-lhe desgostos", informando

[11] Carta de Visconti a F. O. Passos, Paris, 16 ago. 1907. Acervo Bibl. do Museu dos Teatros, RJ. Nº 53979.

estar certo de que a todos "impressionou tristemente aquella exhibição de negros e bananas, mais um alvo para as chacótas e troças dos estrangeiros que nos frequentam"[12]. A carta sugeria que o pequeno grupo, espremido ao final da procissão, fosse suprimido ou substituído.

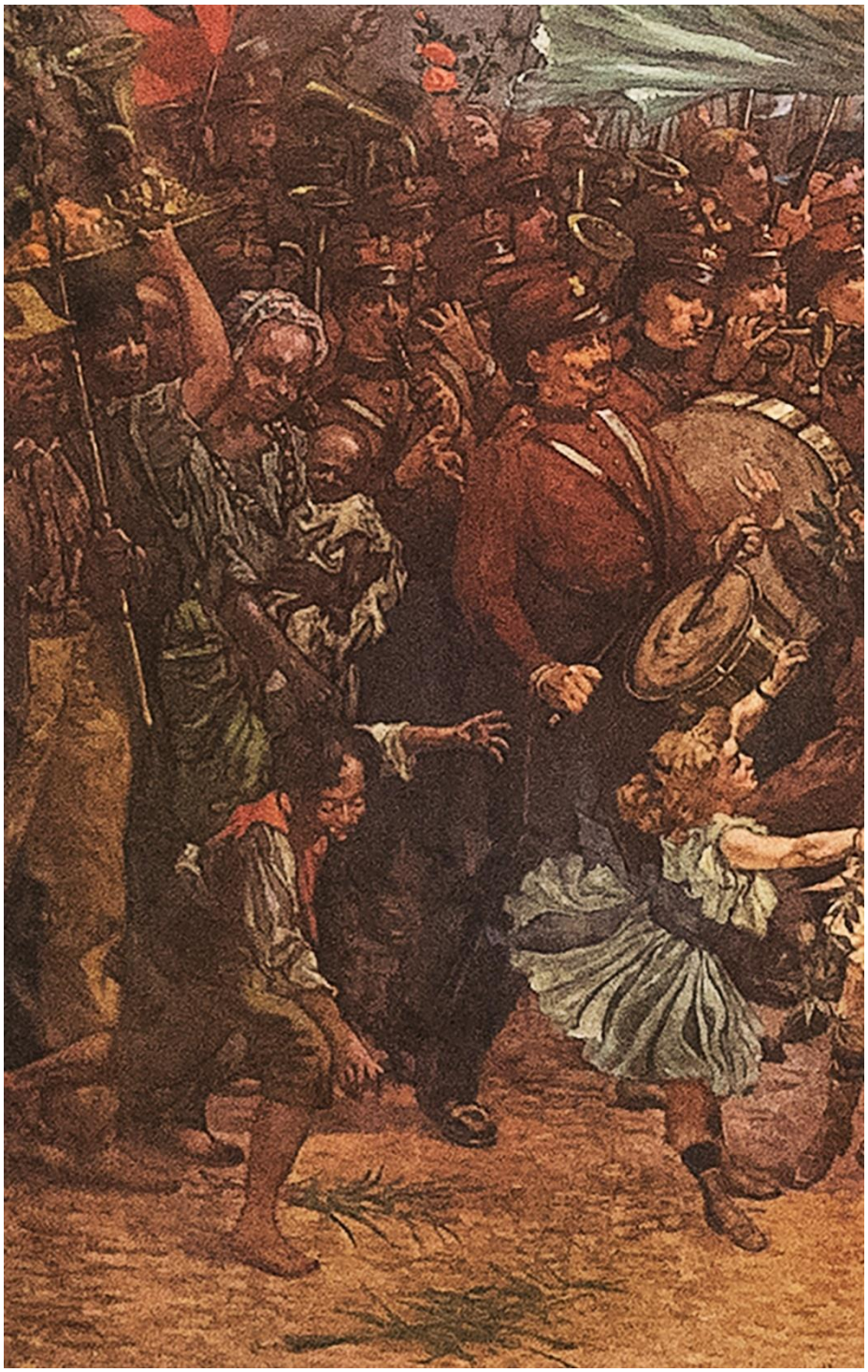


Figura 5 - ELISEU VISCONTI. *A influência das Artes sobre a Civilização*, Pano de boca (detalhe), 1908. Óleo sobre tela de lona; 12 x 16 m; TMRJ /RJ. Foto: André Telles, 2015.

[12] Carta a Visconti, assinada simplesmente "Nunes", Paris, 22 jul. 1907, do arquivo da família.

O trecho inferior do telão, o único que pôde ser exposto em Paris, constitui apenas uma terça parte da composição. Mas a elite brasileira demonstrou verdadeiro horror ao que viu em Paris, pois não se conformava com a inclusão de populares numa tela decorativa da mais luxuosa casa de espetáculos brasileira, ainda que o grupo ocupasse um espaço ínfimo e sem relevo algum. No canto inferior esquerdo, está representada uma família negra de pés descalços – o pai, que carrega uma espécie de bastão, símbolo do seu trabalho braçal; a mãe que segura um bebê no colo e estende a mão para conter o menino que se inclina para pegar algo do chão; e a jovem que segura a bacia com frutos acima da cabeça.

No Brasil, a imprensa divulgava a opinião da elite, antes que o público tivesse oportunidade de ver a obra. Em resposta, Oliveira Passos mandou publicar no *Jornal do Commercio* uma carta com a descrição feita por Eliseu Visconti do seu trabalho, para que se tivesse uma noção do todo. Na sequência, porém, foi acrescentado o telegrama que o *Jornal do Brasil* publicara no dia anterior, recebido de Paris:

> "Membros da colonia brasileira dirigiram-se ao Sr. Conselheiro Ruy Barbosa, pedindo-lhe que interviesse junto ao Sr. Presidente da Republica, para que fosse evitado o acabamento do panno de boca do Theatro Municipal em que o pintor Visconti representava o Brasil artistico na pessoa de Sua Magestade o Imperador, finado Sr. D. Pedro II, boquiaberto ante o maestro Carlos Gomes e rodeado de pessoas na mesma attitude, entre as quaes uma preta mina, com um taboleiro cheio de bananas, além de outros attributos ridiculos ou deprimentes".[13]

Visconti, em Paris, também recebeu as notícias que circulavam no Brasil, através do telegrama: "Causa má impressão inclusão Imperador e mais pessoas populares panno Teatro", sobre o que escreveu a Oliveira Passos:

> A figura de D. Pedro 2o. não podia passar desapercebida no cortejo historico-artistico que me propus de desenvolver; que tenho eu com as intrigas politicas? A minha bandeira é a da arte e só ela respeito! Porém isto de palavra em nada adianta, e estou certo que quando verem a tela, essa má impressão ficará dissipada.
> Nada intento a respeito das ambas figuras populares a não ser um vivo ... é muito justo que desagrade aos frutos secos, é deixá-los falar.[14]

Um recorte do *Jornal do Commercio* deve ter sido enviado a Visconti pelo próprio Oliveira Passos, e o pintor procurou saber da veracidade do pedido de intervenção que

[13] *Jornal do Commercio* (Variado) Rio de Janeiro, 6 ago. 1907.
[14] Carta de Visconti a F. O. Passos, Paris, 9 ago. 1907. Acervo Bibl. do Museu dos Teatros, RJ. Nº 53951.

teria sido dirigido a Ruy Barbosa, podendo constatar o engodo que a imprensa circulava no Brasil. Então informou a Oliveira Passos:

> O panno de bocca já está enrolado, por conseguinte, impossivel fazer-se aqui a minima modificação no sentido de seus conceitos.
> Porem isto não impede que, uma vez o meu trabalho estar no Rio sejam feitas as modificações que o Dr achar necessarias e de accordo com os nossos criterios.
> Eu, como artista, cumpri o meu dever e tenho o espirito tranquillo e como a pintura do panno de bocca presta-se a todas as vicissitudes será facil supprimir este ou aquelle elemento de descordia.
> Acho muito interessante toda essa critica antecipada porem o que não posso deixar sem protexto é a calumniosa narração do thelegramma, inserto no Jornal do Brasil a 6 de Agosto findo. Ainda hoje estive no Consulado e na Legação e não consta absolutamente nada sobre a noticia expedida por um correspondente leviano.
> Quanto à critica propriamente dita não ligo a menor importancia; as opiniões são livres, recolho o que me interessa e o vento se encarrega do resto![15]

No final de setembro, Visconti comunicou a Oliveira Passos que partiria no dia 11 de outubro, no paquete Nile, levando as decorações do teatro. Já no Rio, o pintor registrou no seu caderno de notas que a colocação do pano de boca se fez entre os dias 11 e 19 de abril de 1908, e ainda, minuciosamente, a maneira de suspendê-lo.

Então, novamente o pano de boca ocupou as páginas da imprensa. Ele foi reproduzido, em página dupla, na revista *Fon-Fon*, de 11 de julho, sem nenhum comentário. Logo em seguida, num artigo antimonarquista ele é citado, desta vez destacando a figura de Pedro de Alcântara, colocado "ao lado de uma bailarina-*cocotte*, e no mesmo plano em que eternizou a elegante effigie do Sr. Oliveira Passos, que lhe encommendou a obra, significando, assim, que nas creações estheticas não ha reverenciaes convencionaes, nem attenções idolatras"[16]. Na semana seguinte o assunto ressurge na coluna Palestra, de Arthur Azevedo, que assim inicia sua argumentação:

> Em que pese á sympathia que tenho pelo talento de Elyseu Visconti, sou forçado a reconhecer que são razoaveis as criticas feitas ao panno de boca do Theatro Municipal. É desgracioso o effeito geral da composição, por de mais confusa e carregada, e entre as figuras algumas ha, effectivamente, ridiculas, que se prestam á chalaça.[17]

[15] Carta de Visconti a F. O. Passos, Paris, 4 set. 1907. Acervo Bibl. do Museu dos Teatros, RJ. Nº 77740.
[16] R. de N. Illusões e lunetas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 23 jul. 1908, p. 1.
[17] A.A. *O Paiz* (Palestra). Rio de Janeiro, 29 jul. 1908, p. 7.

A crítica ao grupo de negros aqui é colocada de forma velada, e a citada complexidade da composição havia sido, no artigo anterior, comparada ao *Juízo final* de Michelangelo. O pano de boca de Visconti servia a todos os propósitos, e foi calorosamente debatido – uns a seu favor, outros, contra. No caso de Arthur Azevedo – que por muito tempo batalhou pela construção do teatro municipal, mas julgou-o desmedidamente grande e suntuoso – percebe-se que o seu alvo, de fato, não era Visconti. O dramaturgo e jornalista argumentou que se o pintor tivesse enviado um croqui à Prefeitura para aprovação e este fosse exposto à opinião pública, não precisaria passar pelos dissabores que estava passando e não merecia. No dia seguinte, a mesma coluna Palestra publicou uma carta-resposta do construtor do teatro, Oliveira Passos, esclarecendo que: "Ao contrario do que V. affirmou, a pintura do panno de boca só foi confiada ao distincto artista Elyseu Visconti depois de devidamente examinado e approvado por mim um *croquis* a oleo do trabalho que desejava encommendar"[18]. Para o neto do pintor:

> As críticas, se não atacavam a capacidade de Visconti como artista, questionavam o conteúdo das obras e, por conseguinte, revelavam os ideais da nova república, que não desejava expor seu passado escravista – na figura dos negros – ou o passado monárquico recente – na figura de D. Pedro II. Visconti, ao representá-los no pano de boca, colocando lado a lado os populares negros e figuras ilustres, comprovou não estar alinhado entre aqueles que desejavam ingressar na modernidade ignorando as inevitáveis contradições.
> [...] Visconti acabaria por desagradar às elites, ao representar na grande tela aquilo que o seu entendimento sobre o tema "A influência das artes na civilização" o fizera anotar em um caderno de notas:
> A figura da arte arrastando a civilização. Esta figura deve servir de foco luminoso. Homenagem à arte e à beleza [...] Todas as artes, todas as classes sociais vêm trazer o seu tributo.[19]

Cônscio e confiante no seu trabalho, a resposta de Visconti não viria em palavras, e sim, como ele sempre fizera, expondo sua obra à apreciação de público e crítica, deixando-a falar por si. O Teatro Municipal não havia sido inaugurado ainda, então, o pintor aproveitou a 15ª edição do evento do qual sempre participara, e na Exposição Geral de Belas Artes de 1908, começou a demonstrar a magnitude do seu trabalho. Já no vernissage a imprensa registrou:

> Visconti, o consagrado e querido artista, expõe nada menos de 54 trabalhos.

[18] PASSOS, Francisco de O. *O Paiz* (Palestra). Rio de Janeiro, 30 jul. 1908, p. 5.
[19] VISCONTI, Tobias Stourdzé. Theatro Municipal do Rio de Janeiro. In: VISCONTI, Tobias S. (Org.) *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos, 2012, p. 172.

> Basta dizer que se faz ao lado do *salon* principal um pequeno *salon* só para os seus estudos desenhados e pintados para o Theatro Municipal.
> Lá estavam em esboços, na verdade, Carlos Gomes, a bahiana do angú, Gonçalves Dias, o dr. Chico Passos, João Caetano, o moleque das balas, e todos os supre-homens [sic.] e figuras civicas da nossa historia, de Pedro Alvares Cabral ao dr. Affonso Penna.[20]



Figura 6 - ELISEU VISCONTI. *Banda de música*, Cartão de transferência para o Pano de boca do TMR (detalhe), 1906, Museu dos Teatros, FUNARJ. Carvão sobre papel; 194 x 114 cm. Foto: Ciro Mariano, 2011.

Visconti procurava enfraquecer os argumentos reducionistas do falatório e aumentar a expectativa dos que só veriam o trabalho final na inauguração do teatro. Uma resenha da 15ª EGBA indica que, provavelmente, a estratégia de Visconti deu o resultado por ele esperado:

[20] O "Salon" de 1908 – O "vernissage". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1º set. 1908, p. 4.

> Achamos que, só depois que esse panno fôr exhibido ao publico, no local para onde foi pintado e com a luz artificial em que tem de ser ordinariamente visto, é que se poderá aquilatar com justeza dos meritos e demeritos da composição do artista. Pelo que temos visto das reproducções photographicas desse novo trabalho do Sr. Visconti, somos levados a crer que elle seguiu um criterio erroneo na comprehensão da tarefa que lhe foi comettida. [...].
> Não queremos, todavia, avançar já nenhum juizo definitivo sobre esse trabalho do eminente pintor. Não devemos, porem, obscurecer a sua nobre conducta expondo os desenhos e estudos que fez, e mostrando assim a seriedade e os esforços louvaveis empregados na execução desse panno.[21]

Todos os principais jornais falavam novamente do pano de boca, mas agora o público tinha algo para ver e julgar por si[22], as críticas que a obra vinha recebendo desde um ano atrás. Os jornais que haviam sido os mais contundentes, não queriam agora modificar seu pré-julgamento e procuravam justificá-lo, apontando novos motivos em outros detalhes:

> [...] a sua preoccupação não é senão justificar o seu panno de boca do Theatro Municipal.
> Como quadro esse trabalho teria sido poupado pela critica. Como panno de boca, morre por excesso de trabalho, um amontoado de figuras em turbilhão, misturando quintandeiras com o Papa.
> Na sua justificação ha um erro e uma injustiça, quando affirma que Carlos Gomes é o maior musico que o Brazil possuiu dentro da sua época de formação nacional.[23]

Novamente surgem os argumentos segregacionistas, e é apontado um julgamento de valor considerado errôneo, no pequeno folheto de quatro páginas, que Visconti distribuiu para explicar os seus trabalhos expostos. Diante da exibição dos seus estudos preparatórios, alguns preferiram adiar uma conclusão:

> A respeito da composição do panno de boca do Teatro Municipal, cujos estudos, na sua maioria, são admiraveis como desenhos, já é sabida a opinião desta folha. Reservamo-nos para desenvolver essa opinião mais particularmente quando for elle mostrado ao publico no seu meio natural[24].

[21] C.A.S. O Salão de 1908. *Renascença*. Rio de Janeiro, set. 1908, p. 109.
[22] Vários desses estudos podem ser encontrados em uma busca com a palavra "Theatro", no catálogo do site oficial do pintor (http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/1/Catalogo.aspx).
[23] Bellas Artes. *O Paiz* (Artes e Artistas), Rio de Janeiro, 2 set. 1908, p. 21.
[24] *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 20 set. 1908, p. 7.

Quando finalmente o teatro ficou pronto, em julho de 1909, sobre uma visita anterior à inauguração, facultada a jornalistas e convidados para conhecerem as instalações do teatro, o *Correio da Manhã* publicou: "Tivemos occasião de ver tambem o panno pintado por Visconti e que é de grande effeito"[25]. Mas *O Paiz*, o jornal que mais alimentou a discussão, reservou-se o direito de manter o seu posicionamento em vantagem:

> A nota mais interessante da visita, forneceu-a a exhibição do tão discutido panno de boca, pintado pelo artista E. Visconti.
> A grande assistencia que quasi enchia o theatro, demorou quanto possivel o olhar na observação desse trabalho artistico a respeito do qual cruzavam-se em todos os grupos os mais calorosos commentarios.
> E na nossa sinceridade de noticiaristas, não podemos deixar de registrar que as opiniões eram geralmente orientadas no sentido da desapprovação do trabalho.
> Em todo o caso, a simples e rapida inspecção de hontem não póde determinar uma opinião definitiva e segura sobre esse panno de boca, em cujos acanhados limites o artista accumulou uma multidão de figuras e um bizarro consorcio de symbolos e reminiscencias históricas.
> Palpita-nos, no entanto, que a apresentação do panno de boca do Sr. E. Visconti virá renovar as discussões e polemicas de natureza artistica, já levantadas anteriormente e agora apagadas pela espectativa da obra.[26]

Mas o palpite falhou e a polêmica não se reacendeu. No seu devido lugar e visto por inteiro, à distância para a qual foi planejado, a complexidade do pano de boca de Visconti não incomodava, como se imaginou, e nem destoava esta ou aquela figura, mesmo aos olhos dos mais preconceituosos. Em todas as reportagens sobre a inauguração do Teatro Municipal, ocorrida no dia 14 daquele mês, nada foi encontrado sobre ele. A imprensa preferiu calar a assumir a aprovação do público, em dissonância com a opinião propalada pela elite.

A Illustração Brazileira publicou um artigo em que o autor conta, assombrado, a sua experiência fulgurante de visitar o teatro, conhecendo todas as suas dependências. Ele descreve o luxo, o conforto, o funcionamento do mecanismo de palco, e se impressiona principalmente com a luz elétrica por toda a parte. Sobre as pinturas apenas diz: "E pelas paredes leves trechos de fantasia, pintados por Visconti e Bernardelli, quasi sempre o vago esboço de mulheres a dansar, envoltas em brumas e veus"[27]. No texto, nenhuma palavra sobre o pano de boca, porém, entre as reproduções, lá está ele (p.69) e na página anterior, um desenho com suas figuras principais, numeradas de 1 a 75, e a indicação do que cada uma representa.

---

[25] *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1909, p. 2.
[26] THEATRO Municipal: Experiencia de Machinismo. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 13 jul. 1909, p. 4.
[27] V.C. Theatro Municipal. *A Illustração Brazileira*. Rio de Janeiro, 15 jul. 1909, p. 67.

Por fim, a pintura permaneceu como foi originalmente concebida, e resistiu a todas as vicissitudes do tempo e da apreciação dos homens, chegando ao século XXI como o testemunho de uma época que se orgulhava do seu progresso, mas ainda flertava com retrocessos da parte dos representantes de uma elite, que não se conformava com as pequenas conquistas sociais alcançadas, a duras penas, pelos menos favorecidos.

Dos registros pictóricos à materialização do monumento funerário

Maria Elizia Borges
Universidade Federal de Goiás

A sociedade ocidental tinha por hábito anotar os percursos dos rituais fúnebres dos "ilustres falecidos" nos século XVIII e XIX na Europa e no Brasil. Selecionamos para análise iconográfica deste costume obras de gravadores que registram partes dos rituais fúnebres da Família Imperial Habsbourg e as litografias do artista francês Jean Baptiste Debret (1786-1839) que retratam os cortejos fúnebres festivos da aristocracia africana. Os rituais são objetos de leitura etno-histórica e objetivamos compreende-las também sobre o aspecto estético onde os artistas expõem os modos de celebração, imbuídos de significados simbólicos, condizentes com os conceitos de morte em conformidade com o contexto cultural e econômico de cada aristocracia aqui representada. Acervos pesquisados: Cripta dos Caputinos e Museu de Tradições fúnebres (Viena); Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Palavras-chave: Registros pictóricos, rituais fúnebres; monumentos funerários; Áustria e Brasil; Século XVIII e XIX.

Western society had a habit to write down the itinerary of the funeral rites of an "illustrious deceased" in the eighteenth and nineteenth century in Europe and Brazil. We selected for iconography analysis of these custom prints that record parts of the funeral rites of the Hapsburg Imperial Family and lithographs by French artist Jean-Baptiste Debret (1786-1839) depicting the festive funeral procession of the African aristocracy. Rituals are subjects of ethno-historical reading and we aim to see them also on the aesthetic aspect where artists expose celebrations, imbued with symbolic meanings, paired with the concepts of death in accordance with the cultural and economic context of each Aristocracy represented here. Researched collections: Crypt of the Caputinos and Funeral Traditions Museum (Vienna); National Library Foundation (Rio de Janeiro).

Keywords: Pictorial Records; funeral rites; funerary monuments; Austria and Brazil; Century XVIII and XIX.

Homenagens póstumas aos ilustres falecidos

O comportamento do homem diante da morte e de seus mortos já consta com importantes subsídios provenientes de textos oriundos principalmente da Historia das Mentalidades que focaram seus estudos nas atitudes coletivas cristãs ocidentais diante do fenômeno da morte. É sabido que toda sociedade e toda a religião possui uma maneira singular de manifestar suas crenças, seus mitos, seus ritos, suas práticas, suas orações, suas mensagens dentro dos sistemas a que pertencem sobre seus mortos, ao longo do tempo. Estou interessada em perceber o poder dos registros pictóricos ao veicularem construções simbólicas dos ritos cristãos daquelas pessoas que ganharam conotações étnicas e políticas honrosas após suas mortes.

O objeto de nosso artigo incide inicialmente em evidenciar a topografia (1772) do sarcófago do Imperador Charles VI falecido com 55 anos de idade; a gravura em cobre colorida do "Castelo da dor" realizado para homenagear o Imperador Joseph II, por Hieronymus Löschenkohl (1753-1807) e o desenho colorido da editora de Anton Plank Sohn, de 1898, sobre o velório da Imperatriz Elisabeth da Áustria. O nosso intuito é dialogar estes registros pictóricos com seus respectivos sarcófagos instalados na Cripta dos Caputinos em Viena, local onde estão os restos mortais dos membros da realeza e da aristocracia dos Habsburgo austríacos. Certamente os registros pictóricos e os sarcófagos instalados em espaços distintos se completam e nos ajudam a compreender o valor que era dado a um membro da realeza mediante a sua historia de vida e de morte.

Em segunda instância nos interessa destacar as litografias do artista francês Jean Baptiste Debret (1786-1839) que retrata o cortejo fúnebre da Imperatriz Leopoldina e o enterro de um filho de Rei Negro, um exemplo de cortejo fúnebre festivo da aristocracia africana As obras estão no acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e foram reproduzidas no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (Voyage Pittoresque et historique au Brésil),* publicada pela primeira vez, em três tomos, entre 1834 e 1839 em Paris e sua ultima versão foi impressa no Brasil em 2015, sob a organização do pesquisador Jacques Leenhardt. O livro é composto por 153 pranchas, acompanhadas de textos descritivos que elucidam cada cena retratada. Estamos diante de uma fonte iconográfica singular produzida por um estrangeiro jacobino que reafirma a construção identitária da aristocracia branca e negra no Brasil. Estes exemplos ratificam a posição dos escravos no Brasil e de como eles estabeleceram o sincretismo religioso no período Colonial brasileiro.

Podemos afirmar que estamos tratando de dois tipos de visualidades provenientes de diferenças temporais, o primeiro grupo inserido no século XVIII e o segundo no século XIX e são marcados por situações socioculturais e econômicas díspares. Apesar de o resultado visual ser distinto, eles tiveram um ponto em comum que consistia em promover a pompa litúrgica do ritual de morte daqueles que ocuparam um espaço privilegiado em vida dentro do seu contexto social vigente.

Após o Concílio de Trento (1545- 1562) a igreja pós-tridentina valorizou as formas de devoção coletiva legitimando os cultos à Virgem, aos santos, aos mortos, o valor das preces, das missas e orações e pregou a existência do Purgatório. No processo de laicização no final do século XVIII e inicio do século XIX, os espaços das igrejas priorizaram enterrar fiéis importantes no seu recinto, como os nossos "ilustres falecidos" aqui citados. As cerimonias fúnebres foram valorizadas e registradas mantendo fidelidade aos dogmas tradicionais da Igreja diante da morte e da existência espiritual (Silva, 1993), que neste período fazia uma tentativa de dialogar com as forças antagônicas, como o bem e o mal, Deus e o Diabo, paganismo e cristianismo, espírito e matéria, segundo Raquel Elisabeth Pires (Carneiro, 2016). A ordem dos Jesuítas assim como dos Caputinos propiciaram o reequipamento visual do mundo católico marcado pelo período da arte barroca, expresso aqui nos rituais funerários instalados nas igrejas e registrados nas ilustrações pictóricas e na feitura dos sarcófagos.

Para os historiadores Philippe Ariès (1981) e Michel Vovelle (1983) no século das Luzes a morte começou a ser dramatizada e exacerbada vivenciando nas afetividades prolongadas no Além. Tais concepções são registradas na visualidade das construções das criptas, dos cemitérios, dos túmulos e dos rituais fúnebres que refletem o grau de sensibilidade social e a consciência coletiva que o homem tinha diante dos seus mortos. Quais os limites, as implicações e ressonâncias que estas imagens incorporam no imaginário coletivo? Ao prestar uma homenagem póstuma àqueles que avaliamos como dignos de nosso apreço sejam através da pintura, da escultura e do monumento estamos considerando também tais imagens como "filhas da saudade" (Debray, 1994), pois elas preenchem, por outro lado, a carência e a dor dos familiares que necessitam lidar com a finitude da vida.

A pompa fúnebre: uma construção identitária da nobreza austríaca

Com as exéquias a Igreja reza pelos defuntos e celebra a morte como um evento de salvação. Ela consiste num conjunto de ritos e orações que visa criar uma íntima relação entre vivos e mortos e contribui para catequizar os fiéis vivos. O primeiro ritual da morte com exéquias que se têm notícias remonta ao fim do século VII em Roma, um ritual de origem judaica. Embora o princípio da exigência teológica seja o mesmo para todo o período do cristianismo, o caráter pascal da morte cristã foi se modificando em decorrência das exigências antropológicas percebidas pelas diversidades históricas, regionais, pelas distinções e idades dos defuntos.

Certamente, as exéquias do Imperador Carlos VI (1685-1740) tiveram um ritual pomposo condizente à de um nobre que fora rei da Espanha entre 1703 e 1711 e da Áustria entre 1711 e 1740. A procissão solene, o grande número de missas encomendadas e o velório na igreja fazem parte de uma encenação meticulosamente faustosa que correspondia às aspirações pastorais e pedagógicas do catolicismo que seguia rígidos códigos de etiqueta para demonstrar a capacidade de controle da Igreja ao investir em bens da alma (Araújo, 1997).

O Museu de Tradições Fúnebres da cidade de Viena, fundado em 1967, possui uma farta documentação de peças, documentos e gravuras que nos ajudam a compreender a evolução das tradições fúnebres desde o período Imperial dos Habsburgo austríacos até os nossos dias, dos quais selecionamos algumas obras para o referido artigo.

A representação gráfica frontal do *Sarcófago do Imperador Charles VI* (Figura 01) foi realizada por De Martinus Gerbertus em 1772. Sabemos pouco sobre este gravador, apenas que em 1777 registrou monumentos da antiga liturgia alemã. O sarcófago externo foi construído em bronze, em 1753, e assinado pelo escultor austríaco Balthasar Ferdinand Moll (1717- 1785) [1], o mesmo que realizou o sarcófago duplo de sua filha, a Imperatriz Maria Teresa I com o Imperador Francisco I (1754), este considerado artisticamente como o melhor de toda a Cripta Imperial. Os sarcófagos estão instalados na Cripta Imperial de Viena[2] ou Cripta dos Caputinos, fundada em 1632, local de enterro dos soberanos hereditários do Sacro Império Romano-Germânico e seus descendentes.

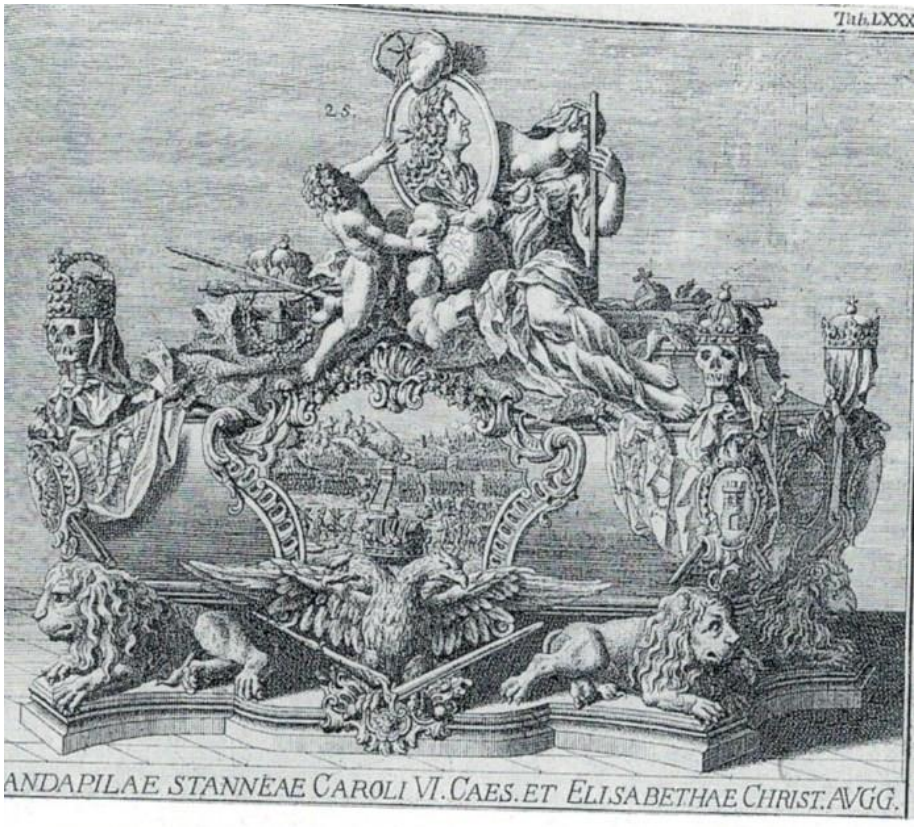


Fig. 1 | Topografia do sarcófago do Imperador Charles VI de Martinus Gerbertus, 1772. Fonte: Werner, 1997, p. 146.

[1] Balthasar Ferdinand Moll pertencia a uma família de escultores. Durante o reinado de Maria Teresa I recebeu várias encomendas de sarcófagos para a Cripta Imperial além dos citados por nos no texto, a saber: da arquiduquesa Karoline; da Imperatriz Elisabeth Chistine e a remodelação do sarcófago do Imperador Joseph I. Realizou várias estátuas de santos em chumbo para igrejas e estátuas equestres dos nobres austríacos na cidade de Viena (Beuler, 2012).
[2] A Cripta Imperial abriga 142 corpos de membros da realeza e da aristocracia austríaca. Ela está sob a Igreja Nossa Senhora dos Anjos (Beutler, 2012).

A topografia e as fotos tiradas *in loco* nos proporciona observar um dos sarcófagos mais bem elaborados da cripta na forma de uma grande urna, em bronze e típica do estilo rococó. A base do monumento é sustentada pela força dos leões sentados nos quatro cantos do monumento e na parte frontal encontra-se a escultura de uma águia de duas cabeças que representa o poder e o respeito pelo falecido e sabe-se que o animal foi incorporado ao brasão imperial da Áustria, dai a representação da coroa real sobre sua cabeça.

A ostentação do sarcófago esta expressa no monumento como um todo. Em cada canto há uma caveira coberta com panos bem drapeados, trata-se de uma imagem recorrente do período para representar a morte. Cada caveira ostenta na cabeça uma coroa correspondente aos principais reinados de Charles VI - o Sacro Império Romano-Germânico, a Bohemia, a Hungria e a Áustria, além de carregar no ventre o brasão correspondente de cada localidade. Elas são ladeadas por bandeiras gravadas com imagens simbólicas de feitura primorosa.

A atenção da obra está voltada para o topo central da urna onde há uma criança nua em pé e uma jovem seminua sentada escorregadia em cima de um pano insinuando grande grau de erotismo. Elas ladeiam um crânio e sustentam o medalhão de Charles VI (baixo-relevo) ornamentado no alto pelo ouro boro (serpente que come o rabo), emblema da imortalidade que caracteriza a vida cíclica do tempo e dentro dele está esculpido uma estrela, um coração e partes do intestino [3]. Observamos ainda na parte alta da urna a representação de alguns objetos, expostos sobre almofadas ou sobre a toalha fúnebre drapejada e ricamente adornada. Eles são atributos inerentes à realeza: chapéu de arquiduque, cedro, espada, velocino de ouro e globo imperial.

A parte frontal do sarcófago também chama a atenção para o grande frontão ovalado assimétrico que é emoldurado por cártula, um ornamento barroco composta por bordaduras recortadas e rendilhadas com ondulações salientes de curvas espirais, folhas e rosas centralizando no alto uma estilização da espiral da concha (estilo *rocaille*). Dentro dele deparamos com uma narrativa visual, em baixo-relevo sobre a Batalha Naval de Zaragoza, ocorrida em 1710, quando Charles VI era rei da Espanha e derrotou Filipe V[4].

Podemos fazer a leitura desta representação da direita para esquerda seguindo uma dinâmica horizontal, onde os heróis a cavalo e os inúmeros soldados a pé e enfileirados entram triunfantes na cidade medieval de Zaragoza atravessando suas muralhas. A estilização realista dos personagens, da arquitetura e da paisagem não omite os feridos e nem o glamour das cornetas que prenunciam o sucesso da batalha e nem o céu fictício que cria um espaço aéreo continuo povoado de nuvens e figuras celestiais.

[3] Era costume da época tirar os orgãos internos do corpo, extirpa-los para o processo de embalsamento e posteriormente serem exibidos para o público.O coração de Charles VI está condicionado numa urna na Igreja Agostiniana e seus intestinos foram enterrados na Cripta dos Duques da Catedral de Santo Estevão (Beutler, 2012).
[4] Em 1711 Felipe V tomou Saragoza e em seguida Charles VI abdicou do reinado da Espanha em favor de Filipe d'Anjou e retornou para Viena para se tornar novo soberano Austríaco (Beutler, 2012).

Os ornamentos desta urna nos transmite um discurso que consagra a vida do Imperador Charles VI dentro de uma dinâmica luxuosa, teatralizada e exagerada. Os objetos e figurantes são codificados e estão dispostos e bem distribuídos em todas as suas partes. Poderíamos circular em torno do monumento para melhor revivermos as virtudes e as ações políticas do ilustre morto ali expressas. Estranhamente, a grandiosidade desta morte não registra no sarcófago nenhum símbolo cristão, isto é, ele é laico distanciando visualmente das exéquias que lhe foram prestadas na Igreja antes do encaminhamento do corpo para a cripta, que provavelmente ostentava a cruz latina.

Dentro do mesmo espírito de proclamar enfaticamente o poder da morte e do morto, a igreja Agostiniana em Viena montou o "Castelo da dor" para abrigar o corpo do Imperador Joseph II (1741-1790) [5] conforme observamos na gravura em chapa de cobre colorida de Hieronymus Löschenkohl[6] (Figura 02).

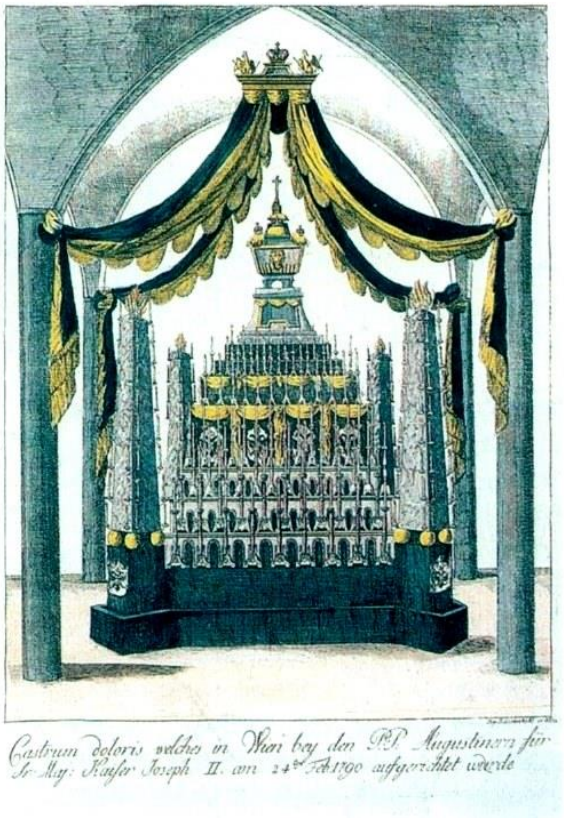


Fig. 2 | Gravura em chapa de cobre colorida de Hieronymus Löschenkohl, 1790. *Castelo da dor*. Imperador Joseph II. Igreja Agostiniana, Viena. Fonte: Werner, 1997, p. 129.

[5] Joseph II tornou-se imperador após a morte de seu pai Franz I e previlegiou um modo de vida simples, visto então como o imperador do povo.implantou reformas para modernização e centralização do Império.Uma das suas reformas consistiu na proibição de embalsamento de corpos e da realização de enterros pomposos (Beutler, 2012).

[6] Este gravador veio para Viena em 1780 e foi contratado pela Casa de Habsburgo para registrar casamentos, batizados e rituais de morte. Ao mesmo tempo sua produção paralela consitia em registrar "silhuetas" de contempôraneos famosos como Mozart e Haydn; as festas aristocráticas; calendários e cartões de felicitações. Viveu num período de grande liberdade de imprensa propiciada pelo Imperador Joseph II (Werner, 1997).

O "Castelo da dor" tinha a função de abrigar o corpo de Joseph II na igreja e esta construção só era realizada para aqueles que tinham alto extrato social. Trata-se de um baldaquino que tem uma base quadrada que vai se afunilando no sentido vertical onde está acomodada no seu topo uma urna funerária com cruz latina. O baldaquino era instalado sempre na frente do altar-mor da igreja e neste caso ele é contornado com velas, flores e brasões da realeza austríaca. A suntuosidade do espaço é complementada pelos obeliscos colocados nos quatro cantos da peça e servem como suporte para as tochas.

As colunas da igreja, por sua vez, serviram de sustentação ao dossel composto por quatro cortinas que se juntam no alto, no centro do baldaquino fazendo uma espécie de cobertura arrematada pela coroa de realeza. O azul das cortinas e os arremates dourados que decoram o monumento parece ser hábito da época, conforme consta também na litografia colorida do "Castelo da Dor" realizado para o Ministro da Guerra na Áustria, Theodor Graf Baillet von Latour [7], falecido em 1848 em Viena. (Figura 3).

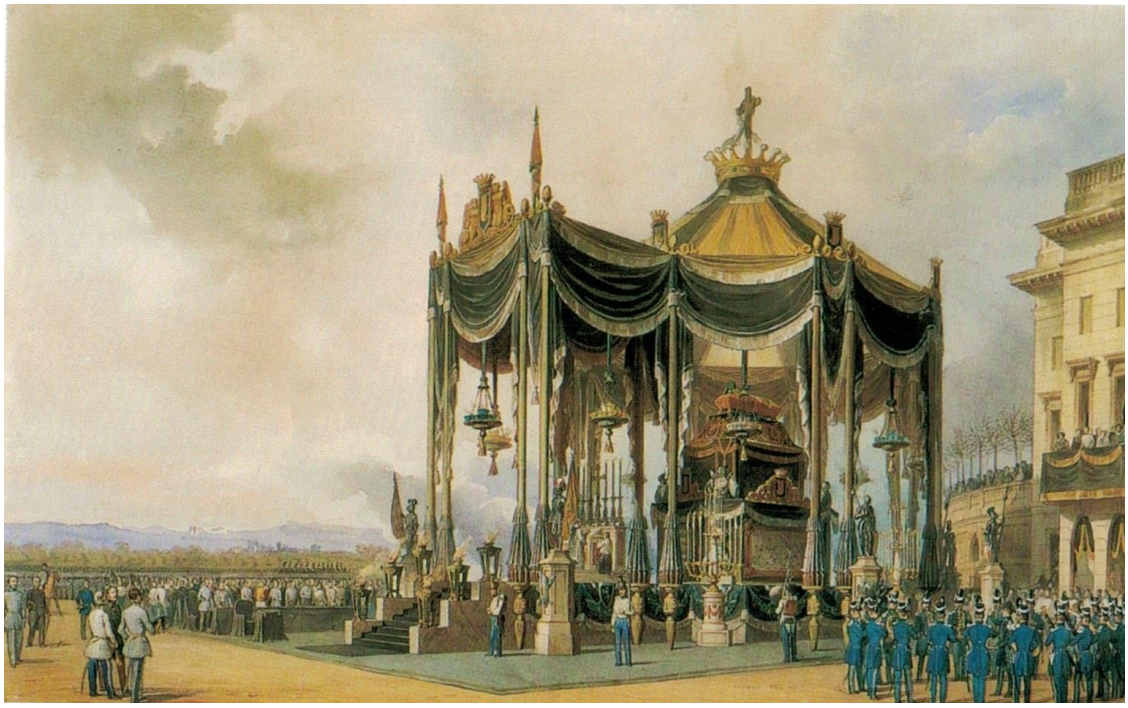


Fig. 3 | Litografia colorida, Milão, outubro de 1848. *Castelo da Dor.* Ministro da Guerra Theodor Graf Baillet Von Latour. Fonte: Werner, 1997, p. 130.

Quanto ao sarcófago de Joseph II, ele é simples e consta apenas de uma cruz e um epitáfio redigido por ele: "aqui repousa um príncipe que apesar de suas boas intenções, não pôde realizar seus projetos" *(ici repose um Prince qui, em dépit de as bonne intention, n'a pas pu venir à bout de ses projets)* (Beutler, 2012, p. 37). Contrasta assim

[7] Baillet-Latour (1780- 1848) seguiu carreira militar na Aústria. Ocorreu o desencadeamento da Revolução de Outubro, enquanto ele era Ministro da Guerra e no dia 6 do corrente ano ele foi baleado, e seu corpo foi mutilado em vários pedaços e pendurado em postes de Viena. A grande condecoração dada a ele na construção do "Castelo da Dor" foi certamente uma demonstratação de merecimento e respeito por conquistar várias batalhas vitoriosas para o exercito austríaco. (Werner, 1997).

com os sarcófagos suntuosos dos seus antecessores, como o de sua mãe Maria Teresa, que está bem próximo do seu na Cripta Imperial. Diríamos que esta escolha é parte de uma atitude cultural que marca o fim do período barroco e rococó na Áustria. Todavia os rituais no interior das igrejas conforme consta no "Castelo da Dor" de Joseph II é decorado dentro da estética barroca. Provavelmente esta pompa luxuosa seria contra a vontade deste imperador, que pelo que consta em sua biografia pregava a simplicidade. O poder da Igreja e a necessidade de dar-lhe uma homenagem condizente com seu poder nobiliárquico superaram a sua vontade pessoal.

O velório da Imperatriz Elisabeth da Áustria (1837-1898) que foi também princesa da Baviera, rainha da Boémia e da Hungria, mais reconhecida como Sissi[8], certamente foi marcado por muita comoção nacional devido ao mito criado em torno da sua vida e de como ela foi morta. Ela foi esfaqueada pelo anarquista Luigi Luccheni, em 10 de setembro de 1898, em Genebra. Seu corpo foi transportado para Viena em um carro especial e depositado na capela de Hofburg para receber o ritual fúnebre de seus súditos e familiares (Figura 4). O seu sarcófago está na Cripta Imperial ao lado do seu esposo o Imperador Francisco José I (1830-1916) e próximo do seu filho arquiduque Rodolfo (1858- 1889).



Fig. 4 | O velório da Imperatriz Elisabeth da Áustria, Capela de Hofburg. Desenho impresso a cores pelo editor Anton Plank Sohn, Viena, 1898. Fonte: Werner, 1997, p.30.

[8] A Imperatriz Elisabeth da Aústria ficou lembrada no imaginário popular europeu por suas excentricidades enquanto pessoa e soberana.Os cronistas da época relataram a sua cerimônia nupcial em 1854, na igreja onde foi enterrada, como repleta de luxo, unindo a pompa e a ostentação imperial. Ela não se adaptava às obrigações da corte.Era uma pessoa extremamente vaidosa e com vários problemas de saúde, além de ser obsessiva com o seu peso. Após o suicidio de seu filho, ela mergulhou numa depressão profunda e passou a se vestir de preto. Ao mesmo tempo era vista como uma pessoa solidária, carinhosa e intelectual. Foi imortalizada no cinema pelo diretor austríaco Ernst Mari com a trilogia Sissi interpretado pela atriz Romy Schneider.(Dirami, 2016).

A imagem impressa capta justamente o momento em que o seu esposo chega de Schönbrunn para rezar sob o seu caixão. Este desenho detalha toda a pompa fúnebre realizada em torno do velório, dentro de uma composição formal diagonal: Sissi está de traje preto coberta com um véu claro e com um semblante bem mais jovem que os seus então, 60 anos, a cabeceira do caixão tem uma cruz latina branca e chamativa, dado o seu tamanho, representando assim a fé cristã da falecida. Na frente do caixão, sobre uma almofada está a coroa da imperatriz. Na sua base estão assentadas muitas coroas de flores que contem laços de fitas gravadas com os nomes das famílias que lhe prestaram a ultima homenagem, um costume que perdura até os dias atuais simbolizando distinção e a soberania do Senhor diante da morte.

O entorno é rodeado por candelabros com velas conforme o costume de época, pois a luz aqui tinha a função de imortalizar a alma. Quanto à representação das pessoas há quatro soldados paramentados em trajes específicos para tal cerimônia e estão ali para proteger e ostentar o ritual e homens e mulheres que compõem o cenário cenográfico em torno do corpo de Sissi numa postura de respeito para com a falecida. Talvez a mulher de costas e de luto e mais próxima do caixão esteja representando sua filha caçula Maria Valéria, à qual a Imperatriz Elisabeth da Áustria teve condições de construir uma relação mais estreita no transcorrer da sua vida. Os participantes iam a estas exéquias "como quem vai ao teatro ou a ópera fruir de um espetáculo grandioso e emocionante" (Ferreira, 2009, p. 323/324). Pela descrição e análise dos registros pictóricos que apresentamos sobre o sistema do ritual da família Imperial Habsbourg, vê-se que as decorações realizadas no interior das Igrejas permaneceram espetaculosas, na função de propiciar a catarse da dor e do sofrimento conforme a sensibilidade cristã barroca.

Após todo o cerimonial religioso o corpo de Sissi foi colocado em um sarcófago simples que adota soluções formais mais lineares e simétricas dentro do gosto neoclássico. Ele repousa sobre seis patas de leões, decorado com brasões nobiliárquicos, com inscrições pessoais e uma cruz incrustada na tampa. Diríamos que no transcorrer dos 158 anos ocorridos entre o sarcófago do Imperador Carlos VI e o da Imperatriz Elisabeth da Áustria os modelos de urnas foram sendo construídos acompanhando a evolução estilística de seu tempo. Diríamos que o intuito de condecorar a nobreza austríaca permaneceu tanto na igreja como na cripta que proclamam enfaticamente o poder da morte e do morto "ilustre" diante de Deus.

O sincretismo fúnebre: uma construção identitária da aristocracia africana.

Para Leenhardt (2015), Debret realizou "uma espécie de iconografia dos tempos do império" ao catalogar de forma quase obsessiva os vários e conflitantes estratos de uma sociedade em formação; os afazeres; os costumes e o comportamento do povo brasileiro diante da morte e da vida registrados nas festas, nas cerimonias religiosas e nas tradições populares. Enfim, são imagens reveladas de um país por um artista estrangeiro que participou e observou o que ocorria em sua volta.

O interesse do artista em gravar os rituais fúnebres do Brasil se deve, talvez, por vários motivos. Ousamos citar alguns como o sentimento que carregou pela perda do filho antes de vir para o Brasil, à importância dada ao ritual fúnebre na religião católica portuguesa, a especificidade dos rituais fúnebres dos africanos que diferem do costume europeu e por ser a mortalidade um fato comum entre a população, principalmente entre os escravos. Litografias do gênero produzidas por Debret: *Cavaleiro de Cristo exposto em seu ataúde; Enterro de um negrinho; Diversos esquifes; Cortejo fúnebre de um membro da Irmandade de Nossa senhora da Conceição; Catacumbas da Igreja do Carmo; Pequenos sarcófagos para conservação de ossos; Cortejos fúnebres.*

Havia também a particularidade de ser contratado como artista da corte portuguesa e tinha como missão anotar os seus eventos e nesse caso descreveu e registrou o *Monumento e cortejo fúnebres da Imperatriz Leopoldina* [9] ocorrido no Rio de Janeiro em 1826 (Figura 5).



Fig. 5 | Debret, Jean Baptiste. Monumento e Cortejo Fúnebre da Imperatriz Leopoldina, 1826. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil. Fonte: Leenhardt (2015: 531).

[9] Carolina Josefa Leopoldina de Habsburgo-Lorena (1797- 1826), arquiduquesa da Aústria e conhecida como Maria Leopoldina, foi a primeira esposa do Imperador D. Pedro I e assim tornou-se a primeira Imperatriz do Brasil. Era filha do Imperador da Áustria Francisco I e viveu em Viena até a data de seu casamento com Pedro de Alcântara, em 1817. Debret registrou o desembarque da mesma e ornamentou a cidade para recebê-la. Como princesa interina do Brasil, assinou o decreto da Independência do país, oficializado por D. Pedro I em 7 de setembro de 1822. Morreu no Palácio de Saõ Cristovão levando no ventre um filho.

Debret divide a prancha em cinco partes para retratar de modo realista todo o ritual de morte da primeira Imperatriz do Brasil. Na primeira parte, ele registra uma vista geral do grande monumento funerário instalado no Convento da Ajuda, confeccionado em madeira preta e ornamentado com filetes de cobre dourado, tipo de um armário composto por formas retas, arrematado por colunas nas laterais provenientes da estrutura neoclássica. Ele foi construído em 1817 para colocar o corpo de Maria I, mãe de d. João VI. O frontão de forma ovalada tem o formato de urna no topo central local onde está o brasão que representa as armas do Reino Unido que após o enterro de Dona Leopoldina foi substituído pelo das armas do Império. Por dentro, está o ataúde de Dona Leopoldina coberto por um pano de veludo preto com galões e franjas de ouro encimado por uma enorme coroa. O monumento é bem simples se compararmos com os sarcófagos da família Habsburgo-Lorena instalados na Cripta Imperial de Viena analisados anteriormente por nós no presente texto. Segundo a descrição de Debret (Leenhardt, 2015:533), as portas permanecem abertas durante a primeira semana de nojo consagrada ao serviço funerário[10].

Na terceira parte, Debret inclui uma vista geral do interior do coro claustral do convento da Ajuda e o destaque deste espaço está certamente na exposição do velório da Imperatriz ocorrido antes de colocá-la no monumento funerário à direita, fechado por duas portas. Na quinta parte está o registro parcial do cortejo fúnebre, isto é, do primeiro coche que carrega o caixão da Imperatriz Leopoldina. O cortejo saiu do Palácio de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista para o Convento da Ajuda, na atual Cinelândia. O coche funerário é todo coberta com veludo preto, inclusive as rodas e a boleia são arrematados com bordados nas extremidades com galões e franjas de ouro. Segundo Debret (Leenhardt, 2015:533), a cobertura uniforme e total da carruagem faz parte da tradição portuguesa religiosa que visava conservar um caráter lúgubre a cerimonia. Ela é conduzida por oito mulas também cobertas de veludo preto e sem penachos e escoltada por um destacamento de guardas de honra paramentados para a ocasião, casaca verde com galões de ouro.

Vendo só a litografia não temos a dimensão da suntuosidade e da quantidade de pessoas que participaram do faustoso cortejo descrito por Debret. Houve a participação de representantes do Estado, do clero, distribuídos entre três carruagens e todo o serviço de escolta realizado pela cavalaria e artilharia montada e caçadores a pé com suas bandas, formando a retaguarda de um cerimonial penoso e lúgubre que teve a duração de seis horas consecutivas (Leenhardt, 2015:532).

Fazendo analogia a este ritual cansativo e cerimonioso Debret registrou o *Enterro de um filho de rei negro* (Figura 6). Os negros tinham nesta situação a liberdade de expor a origem tribal do falecido e reverenciar o valor aristocrático de sua casta, mesmo aqueles que se encontravam numa posição escravizada e privados de suas insígnias.

[10] O convento foi demolido em 1911 e os restos mortais foram transladados para o convento de Santo Antônio, onde foi construído um mausoléu para alguns membros da Família Imperial. Em 1954 eles foram transferidos para a Capela Imperial instalada no Monumento do Ipiranga na cidade de São Paulo.

Ocorria então um funeral de Estado onde compareciam membros políticos de outras nações africanas, pois se sabe que os escravos no país eram provenientes de várias etnias da África. No cotidiano os cativos tinham por hábito beijar a mão e pedir a benção para o soberano de sua casta (Priore, 2016: 397).

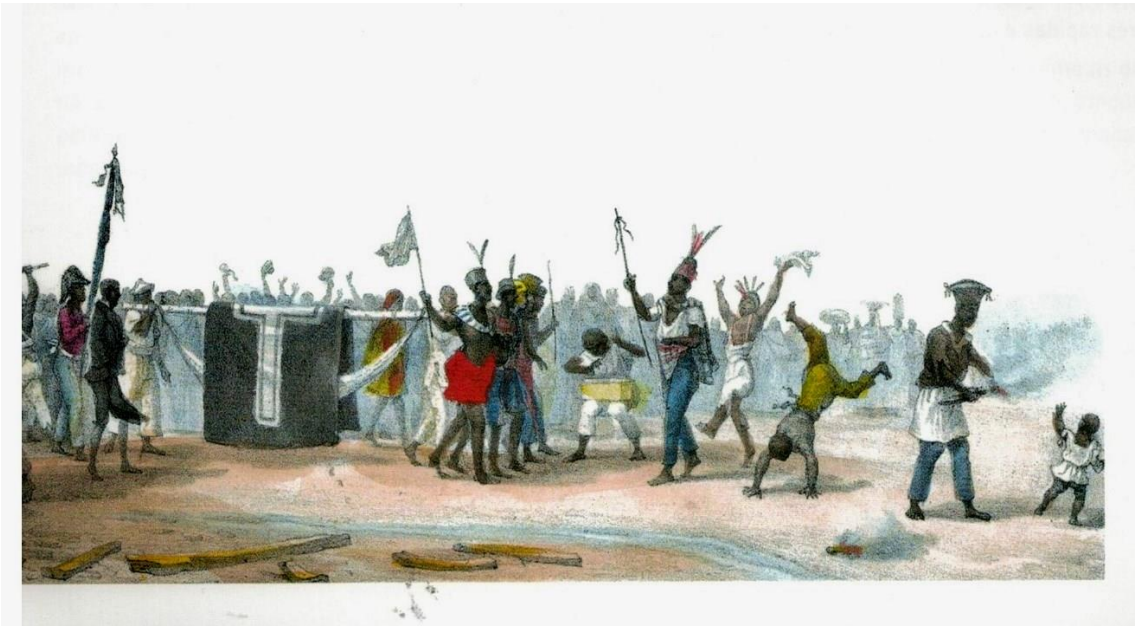


Fig. 6 | Debret, Jean Baptiste. *Enterro de um filho de rei negro.* Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil. Fonte: Leenhardt (2015: 479).

Debret grava as atitudes dos negros diante do cortejo de um aristocrata. É festivo, dinâmico, performático e alegre – "o bem morrer"- pois eles acreditavam que este era o momento de preservar a memória do morto que iria ao reencontro dos seus ancestrais em terras africanas (Pereira, 2007:179). Recorre a uma perspectiva alongada em diagonal para registrar todo o processo cerimonial: na frente vai o Negro Fogueteiro soltando fogos de artifícios; em seguida o Mestre de Cerimônias abre passagem; os Negros Volteadores fazem piruetas e saltos mortais entre eles para animar o cortejo, inclusive um deles toca o tambor; a Porta Bandeira antecede ao encaminhamento da rede que traz o corpo do morto coberto por um pano mortuário onde consta uma cruz; seguem o Diplomata vestido de preto e outros ajudantes. Ao fundo, esfumaçado, vemos um corredor de pessoas paradas assistindo e comemorando a passagem do cortejo funerário.

Normalmente o cortejo era direcionado por uma das quatro igrejas mantidas por irmandades dos negros no Rio de Janeiro e onde era ministrada a missa de corpo presente. A seguir o corpo era colocado em um nicho na parede da igreja e fechado com tijolo e coberto com reboco. Após dois anos, os ossos eram removidos para um vaso ou então queimados e as cinzas preservadas. Na parte externa da igreja as pessoas ficavam um bom tempo comemorando com fogos, palmas, tocando instrumentos africanos e cantando canções nacionais. Assim, os mulatos, pardos, negros livres, forros e escravos pertenciam oficialmente em confrarias congregadas o que permitia a vivência com o culto africano dentro das igrejas para venerar seus santos e fora dali veneravam seus orixás (Priore, 2016:393-399).

Não podemos deixar de advertir que muitos escravos foram mortos logo após o desembarque na cidade do Rio de Janeiro e outros antes de se filiarem a uma irmandade e então não tinham direito ao tão almejado cortejo citado acima. Nestes casos, eles eram transportados por outros escravos, em varas, colocados envoltos em panos , como se fosse uma rede, para serem enterrados no Cemitério dos Pretos Novos (1722-1830) no Alongo, hoje compreende os bairros da Saúde e da Gamboa. Para o pesquisador Júlio César Medeiros da Silva Pereira (2007:24), a morte e o sepultamento de escravos boçais é "uma das facetas mais cruéis do escravismo brasileiro que aqui transparece no 'descarte' e apodrecimento de corpos lançados à flor da terra". Obviamente, estes rituais fúnebres não resultaram em registros pictóricos.

Trajetos das obras: cumpriram uma função ritual específica

Ao visitar o lugar dos mortos, seja nas criptas ou no interior das igrejas vemos uma possibilidade de aferir o conhecimento sobre historia da arte. Deparamos aqui com obras características do estilo barroco, rococó e neoclássico e com a descrição de carneiras de porte bem simples. As visitas *in loco* nos dão a dimensão das possibilidades do material empregado e de desvendar a feitura escultórica dos sarcófagos e de seus detalhes. O contato com os registros pictóricos também contribuíram para descobrir a grafia estética apresentada nas narrativas visuais que visam tornar espetaculosas as celebrações funerárias e públicas das pessoas "ilustres".

Toda esta cultura material documenta um passado e contribui para que o historiador contemporâneo o veja como objeto historiográfico, produto de uma memória histórica que, nestes exemplos aqui selecionados, estão voltados para veicular as recordações afetivas que os artistas e os súditos tiveram com seus reis, suas rainhas e com toda esta casta familiar diante da morte.

Os conjuntos simbólicos dessas obras realizadas na Áustria e no Brasil trazem para nós não só o valor relativo da perda dos ilustres personagens falecidos, mas também o conhecimento de fatos religiosos, políticos e ideológicos que estão embutidos na construção de cada imagem e de cada monumento funerário. Acreditamos que isto é suficiente para identificá-los como objetos de memória histórica que contribuem para compreendermos as origens das práticas ritualistas dos grupos sociais que constroem suas identidades também pela valorização de suas biografias.

Referências Bibliográficas

ARAUJO, Ana Cristina. *A morte em Lisboa. Atitudes e representações 1700 - 1830.* Lisboa: Editoriais Notícias, 1997.

ARIÈS, Phillipe. *O homem diante da morte*. Vol. II, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

BEUTLER, Gigi. *La Crypte impériale. Chez les PP Capucins de Vienne.* Viena: Edition Beutler- Heldenstern, 2012.

CARNEIRO, Maristela. *Desnundando a masculinidade: representações de nudez e seminudez na estatuária funerária paulistana (1920-1950)*. 2016. - Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DIRAMI,Vitor.*Sissi: uma Imperatriz e seus demônios.* http://obviousmag.org/archives/2013/09/sissi_um_imperatriz_e_seus_demonios_1.html

FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitetura para a morte. A questão Cemiterial e seus reflexos na Teoria da Arquitectura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Garamond: IPHAN, 2007.

PRIORE, Mary del. *Histórias da gente brasileira: volume 1: colônia*. São Paulo: Le Ya, 2016.

WERNER, Brigitte. *Bestattungsmuseum. Wien.*Wien:Lischkar&Co., 1997.

LEENHARDT, Jacques (Organização e prefácio). *Debret, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

SILVA, Eliane Moura. *Vida e Morte: O homem no labirinto da eternidade.* 1993 - Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1993.

VOVELLE, Michel. *La mort et l'occident de 1300 à nos jours, à paraite fin 1982*. Paris, Gallimard, 1983.

A biografia da imagem: duas coleções de fotografias contam a vida de duas fotógrafas[1]

Erika Zerwes
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Esta apresentação busca retraçar momentos chave da biografia de duas coleções fotográficas – parte do arquivo da húngara naturalizada mexicana Kati Horna (1912-2000), e parte do da austríaca naturalizada australiana Margaret Michaelis (1902-1986). As duas coleções passaram por diversos deslocamentos antes de chegarem onde hoje se encontram, uma vez que foram feitas por mulheres que tiveram suas vidas pautadas pela fuga e pela imigração. Por muitos anos estas duas coleções permaneceram desconhecidas do público em geral. Apenas depois da morte delas redescobrimos suas atuações como fotógrafas de guerra. As biografias destas coleções mostram as preocupações políticas de quem viveu mulher, judia e anarquista durante os tempos sombrios do século XX.

Palavras-chave: Kati Horna; Margaret Michaelis; fotografia e gênero; cultura política; cultura visual.

This presentation intends to retrace some key moments in two photographic collections' biographies – part of the Hungarian-Mexican Kati Horna's (1912-2000) archive, and part of the Austro-Australian Margaret Michaelis' (1902-1986). Both collections have travelled significantly before settling where they are now, as they were made by women whose lives were marked by fled and immigration. For many years these two collections remained mostly unknown for the general public. Only after their deaths we discovered they work as war photographers. These collections' biographies show the political concerns of individuals who lived as woman, Jew and anarchist during these 20th century dark times.

Key-words: Kati Horna; Margaret Michaelis; gender in photography; political culture; visual culture.

[1] Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da FAPESP.

Esta comunicação busca retraçar momentos chave da biografia de duas coleções fotográficas – parte do arquivo da húngara naturalizada mexicana Kati Horna (1912-2000), e parte do da austríaca naturalizada australiana Margaret Michaelis (1902-1986) – com o objetivo de discutir alguns dos aspectos da vida e obra destas fotógrafas. Se trata de alguns resultados preliminares sobre a pesquisa em ambos os arquivos.

As imagens em questão foram produzidas em um mesmo momento histórico, o da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), quando as duas fotógrafas estavam engajadas no lado republicano do conflito – mais precisamente, no movimento anarquista. No entanto, estas coleções foram institucionalizadas em locais bastante afastados, e muito tempo depois de sua produção. O arquivo de Horna é constituído por 270 fotografias e fotomontagens. Foi doado por ela para o Archivo Histórico Nacional espanhol (hoje Archivo General de la Guerra Civil Española, localizado em Salamanca) em 1983, logo após o fim do longo período de ditadura franquista que se seguiu à derrota republicana. O de Michaelis está localizado na National Gallery of Autralia, em Canberra, e foi doado pela fotógrafa poucas semanas antes de sua morte, em 1986. A coleção completa que foi incorporada ao museu consiste em cerca de 450 imagens e uma caixa, contendo cartas e papeis pessoais. Deste total, cerca de 125 imagens foram feitas na Espanha durante o conflito.

Estas duas coleções passaram por diversos deslocamentos antes de chegarem onde hoje se encontram, uma vez que foram feitas por mulheres que tiveram suas vidas pautadas pela fuga e pela imigração.

Margaret Michaelis nasceu Margarethe Gross, em 1902, na cidade de Dzieditz, que naquele momento pertencia à Áustria, mas que devido aos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, depois de 1919 passou a pertencer à Polônia[2]. Ela realizou em Viena, entre 1918 e 1921 uma formação técnica em fotografia bastante completa, e em seguida, trabalhou em estúdios fotográficos naquela mesma cidade. É desta época algumas das imagens mais antigas que constam de seu arquivo, um autorretrato e alguns retratos de uma mesma modelo.

[2] O breve resumo da biografia de Michaelis que se segue é baseado nas seguintes obras: ENNIS, Helen. *Margaret Michaelis: Love, loss and photography*. Canberra: National Gallery of Austrália, 2005. MENDELSON, Jordana, LAHUERTA, Juan José. *Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1998.



Imagens 1 a 3. Margaret Michaelis. Autorretrato e retratos. Fotografias. Viena, c.1924.
Fonte: Margaret Michaelis-Sachs Archive, National Gallery of Australia.

As três fotografias (Imagens 1 a 3) são datadas da mesma época, cerca de 1924, quando Michaelis estava empregada como ajudante em um estúdio fotográfico chamado Atelier Kolliner. São provavelmente exercícios de estúdio, em que praticava o seu ofício de retratista[3]. Quando Michaelis deixou este emprego, seu arquivo nos informa que ela trabalhou em uma série de estúdios em Berlim (1928), depois Praga (1928-29), e novamente Berlim (1929). Foi lá que, em 1929, ela conheceu seu primeiro marido, o militante do grupo anarco-sindicalista FAUD (*Freie Arbeiter Union Deutschlands*, ou União dos Trabalhadores Livres da Alemanha) Rudolf Michaelis. Entre 1929 e 1933 ela se fixou em Berlim, trabalhando em diversos estúdios fotográficos, e chegou a abrir seu próprio estúdio, que, ao que se tem notícia, durou apenas alguns meses no ano de 1931. No final de 1933, o casal se viu obrigado a fugir da Alemanha.

Em 30 de janeiro de 1933 Hitler se tornou chanceler e suprimiu a FAUD. Nos meses seguintes primeiro Margaret, e depois seu marido, foram presos. Em dezembro deste mesmo ano de 1933, temendo por sua segurança, eles imigraram para a Espanha, onde já estavam amigos alemães também membros da FAUD. Em meados do ano de 1937 houveram os expurgos stalinistas contra os sindicatos e movimentos anarquistas, conhecidos como os "acontecimentos de maio" em Barcelona, que podem ter contado para a decisão de Margaret de deixar a Espanha ao final deste ano. As dificuldades levantadas pelo antissemitismo na Europa continental a levaram a buscar um visto para a Inglaterra, e depois para fora do continente. Em julho de 1939 o pedido que ela havia feito de visto para a Austrália foi concedido, e ela, cerca de 300 fotografias, cartas e alguns cartões postais, embarcaram para Sydney. Lá ela abriu um estúdio de retratos fotográficos em 1940. Durante os anos da Segunda Guerra Mundial permaneceu sob vigilância do governo por ser um "inimigo estrangeiro". Ao fim da guerra se naturalizou australiana, e, em 1960 se casou pela segunda vez, com o também imigrante austríaco Albert George Sachs. Ela faleceu em Melbourne em 1986, poucas semanas depois de

[3] ENNIS, Helen. *op. cit.*, p. 24.

doar seu arquivo para a National Gallery australiana[4].

Assim como Michaelis, Horna era também de família judia. Nasceu na Hungria, mas também muito jovem saiu de casa para completar sua formação em fotografia[5]. Em 1930, um ano depois de Michaelis chegar nesta cidade, Horna foi estudar em Berlim. Com a escalada do nazismo e do antissemitismo, ela voltou para Budapeste em 1933, onde fez um curso intensivo de fotografia no estúdio do fotógrafo, inventor e educador húngaro József Pécsi (1889-1956), por onde também passaram quando jovens os futuros fotógrafos Robert Capa e Eva Besnyö, entre outros.

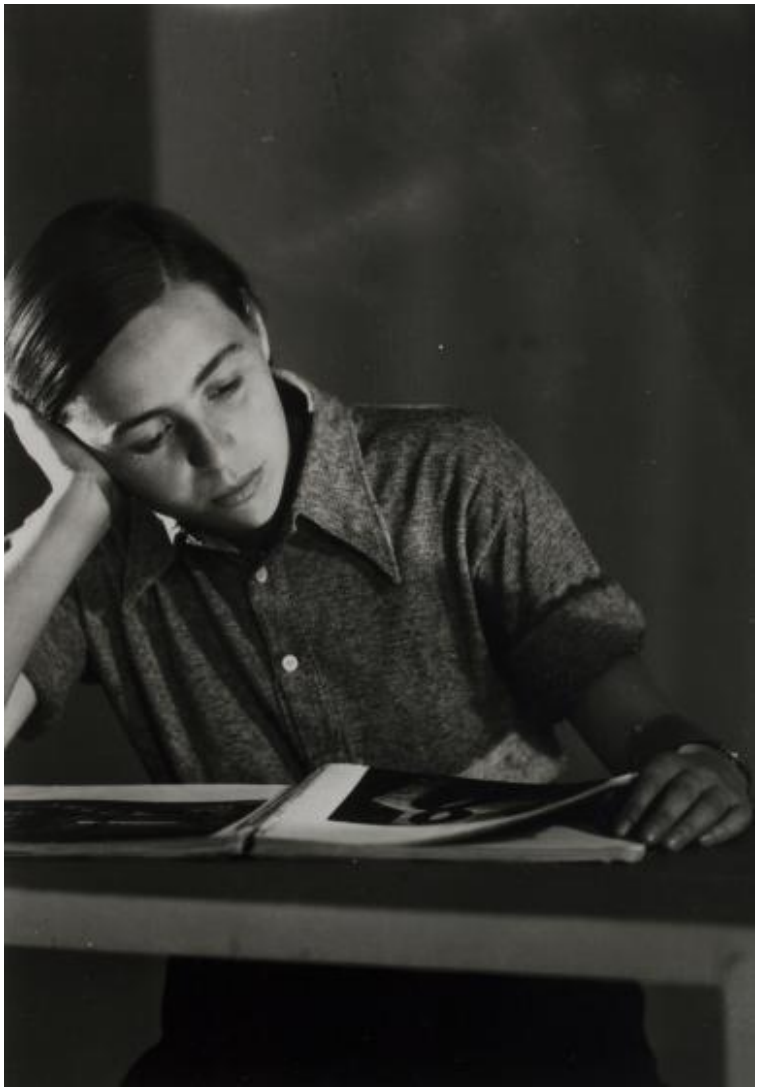


Imagem 4. Robert Capa (at.). Kati Horna. Fotografia. Budapest, 1933. Fonte: RODRÍGUEZ, José Antonio, et. al. Kati Horna. México, DF; Barcelona: Editorial RM, 2013.

[4] Depois de sua morte, o arquivo de imagens e escritos de Margaret Michaelis foi doado para a National Gallery of Austrália, e finalmente redescoberto. Foi exposto em uma sala especial nesta instituição, depois foi retomado por pesquisadores espanhóis. Entre 1998-99 houve uma exposição de suas fotografias da Espanha no IVAM em Valencia, e em 2005 houve uma grande retrospectiva de seu trabalho também na NGA.
[5] A curta biografia de Horna que se segue é baseada nas obras RODRÍGUEZ, José Antonio, *et. al. Kati Horna*. México, DF; Barcelona: Editorial RM, 2013; MOORHEAD, Joana et. al. *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo, Kati Horna*. Surrey: Palant House Gallery, 2010; PELIZZON, Lisa. *Más allá de la foto: La mirada de Kati Horna.* Venezia, Tesi di dottorato. Universitá Ca' Foscari, 2011.

É desta época um retrato de Horna (Imagem 4) cuja autoria é atribuída à Capa, feito no estúdio de Pécsi em 1933, uma das primeiras e raras fotografias que se tem dela.

Neste mesmo ano, Horna se mudou para Paris, onde morou até 1937. Lá ela iniciou um trabalho fotográfico associado ao mesmo tempo às vanguardas e à reportagem fotográfica. Este trabalho foi interrompido por sua viajem para a Espanha para fotografar o conflito civil iniciado no ano anterior. Ela chegou a este país por meio do Comitê de Propaganda Exterior da CNT, a Confederação Nacional do Trabalho, partido anarco-sindicalista ligado à Associação Internacional dos Trabalhadores, e que participava do governo de Frente Popular espanhol. Todo o tempo que Horna esteve na Espanha, ela trabalhou para a imprensa anarquista.

Ao contrário de Michaelis, Horna permaneceu na Espanha até a queda final da República, quando então ela e seu marido espanhol atravessaram os Pirineus e fugiram para a França. Durante este trajeto, ela carregou consigo uma lata contendo seus negativos e fotomontagens que, se fossem descobertos, poderiam lhe custar a vida. Esta mesma lata seguiu com ela no navio até o México, quando o casal foi obrigado novamente e imigrar, fugindo da invasão nazista. Estas são as suas únicas fotografias feitas na Espanha que sobreviveram. Assim como Michaelis, Horna nunca se interessou em retornar para sua terra natal. Fez do México seu novo lar. No entanto, após a morte do ditador Francisco Franco, a fotógrafa doou em 1893 o conteúdo desta lata para o Estado espanhol.

Tanto as cerca de 270 imagens espanholas de Horna, quanto as cerca de 125 de Michaelis resultam de uma seleção, provavelmente feita às pressas, daquilo que estas fotógrafas quiseram ou puderam levar consigo nestes deslocamentos – mudanças, fugas e imigrações. Ao mesmo tempo em que elas são uma espécie de curadoria feita pelas próprias fotógrafas do que elas puderam salvar de seu trabalho, as imagens mostram também algumas de suas condições de feitura. Dentro do conjunto maior de imagens nos arquivos das fotógrafas, as que foram feitas durante o conflito espanhol são menores, ampliadas e recortadas com menos cuidado, mais apressadamente – mostrando a imediatez do momento de guerra. Também o período em que viveram na Espanha marca para as duas um trabalho mais prolongado com fotografia de rua e fotojornalismo, em oposição à fotografia de estúdio. Tanto a temática quanto a estética destas imagens marca um momento de exceção na carreira das duas fotógrafas. Foi o único momento em que ambas desenvolveram um trabalho politicamente engajado.

Elas não tiveram ação política direta nos sindicatos e partidos, ou na frente de batalha, mas trabalharam na retaguarda junto com a imprensa do lado republicano. Michaelis contribuiu com suas fotos para o Comissariat de Propaganda da Generalitat de Catalunya, entre outros trabalhos, e Horna trabalhou principalmente na revista anarquista *Umbral*, da qual foi redatora gráfica, mas também contribuiu para outras publicações anarquistas, como por exemplo *Mujeres Libres*.

Embora não seja certo se as duas se conheceram ou não, pelo que existe de documentos disponíveis, e nas fotografias que sobreviveram, podemos encontrar alguns pontos de aproximação entre Michaelis e Horna no que diz respeito aos círculos dos quais faziam parte, e dos trabalhos que desenvolveram. Em sua maioria, tais aproximações têm relação com a questão do papel da mulher na revolução social.

Ambas retrataram Emma Goldman (1869-1940), grande representante do anarco-sindicalismo e defensora de longa data dos direitos das mulheres, cuja origem era russa, mas que viveu entre a Europa e a América do Norte, sempre atuando em favor da causa libertária.



Imagem 5. Margaret Michaelis. Emma Goldman. Fotografia. Espanha, 1936.
Fonte: Margaret Michaelis-Sachs Archive, National Gallery of Australia.

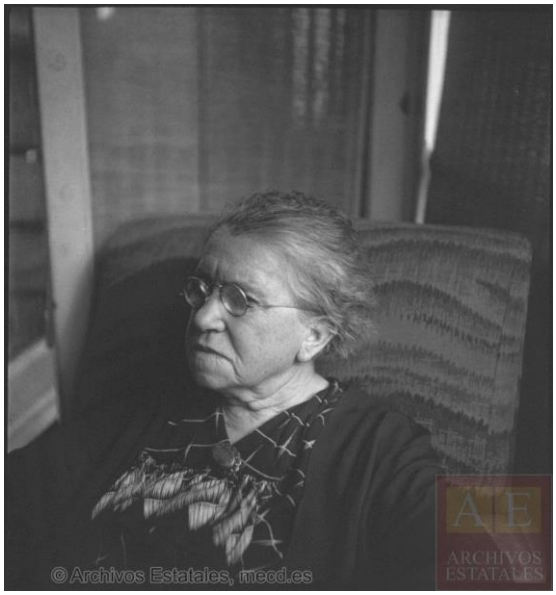


Imagem 6. Kati Horna. Emma Goldman. Espanha, setembro de 1937.
Fonte: Archivo General de la Guerra Civil Española, Fondo Kati Horna.

Michaelis a retratou em sua primeira estada na Espanha em guerra, quando, em outubro de 1936, Goldman foi convidada a fazer uma viagem de carro pelo território de Aragão, controlado por anarquistas (Imagem 5). Estavam com ela nesta viagem os jornalistas Hans-Erich Kaminsky, Anita Garfunkel, o anarquista e historiador Arthur Lehring, além de Margaret Michaelis, que foi na qualidade de fotógrafa da expedição[6]. A presença de jornalistas e de uma fotógrafa indicam que esta viagem tinha também a intenção de ser divulgada como propaganda da revolução social. Da mesma forma, o retrato que Horna fez de Emma Goldman, realizado em sua segunda estada na Espanha, em setembro de 1937, parece ter tido o propósito de acompanhar o artigo publicado na revista *Umbral* n.13, de 9 de outubro de 1937, onde é anunciado que "*Emma Goldman, veterana del anarquismo, nos visita*", e na *Tierra y Libertad* n.40, de 30 de outubro do mesmo ano. São dois retratos bastante diferentes, que denunciam de certo modo a mudança de ânimos quanto à situação do conflito neste período de um ano. Enquanto que no retrato de 1936, feito ao ar livre, Michaelis passa uma imagem altiva e forte de sua retratada, em 1937 Goldman já é retratada por Horna sentada, com uma expressão mais envelhecida (Imagem 6).

Assim como Emma Goldman, a anarquista Etta Federn (1883-1951) foi uma outra mulher independente, militante feminista, que se dedicou à causa revolucionaria espanhola, e fez parte dos círculos tanto de Horna quanto de Michaelis durante o conflito. Ela nasceu em Viena mas se mudou em 1905 para Berlim, onde fez parte da Federação de Mulheres Anarquistas (Syndikalistischer Frauenbund, ou SFB), criada na Alemanha em 1921 pelo FAUD. Chegou em Barcelona em 1932, e sua casa logo se tornou um centro de encontro dos militantes do FAUD que emigraram para a Espanha, e Margaret e Rudolf Michaelis, que chegaram um ano depois, eram assíduos frequentadores. Em 1936 ela passou a fazer parte do grupo Mujeres Libres, contribuindo, assim como Kati Horna, para a revista de mesmo nome.

O grupo editava uma revista de mesmo nome, cujos objetivos também incluíam o de atrair a atenção das mulheres espanholas, em especial as trabalhadoras, para depois oferecer formação cultural e política que pudessem auxiliá-las na sua emancipação[7]. Os artigos das primeiras três edições da revista, que foram publicadas no início de 1936, antes da sublevação militar, ficam nesta temática. Já os das edições seguintes, publicados durante o conflito civil (a revista e o grupo acabam com a derrota republicana, no início de 1939), incluem outros assuntos de caráter político e bélico. A trajetória da revista segue, de certo modo, os caminhos que o conflito, em princípio revolução social, e depois guerra civil, foram tomando.

[6] ENNIS, Helen. *op. cit.*, pp. 155-157

[7] Entre as iniciativas do grupo Mujeres Livres estão, nas palavras de Margareth Rago, "a criação de cursos de capacitação das operárias, nos quais desejavam 'despertar a consciência feminina para as ideias libertárias', como afirmavam; cursos de alfabetização e profissionalizantes, visando criar novas formas de inserção social para as mulheres pobres; centros de assistência médica e de educação sexual; creches; *liberatórios de la prostitución*, isto é, casas destinadas às que desejassem sair da prostituição e também 'para que as prostitutas pudessem ter tratamento médico e orientação para melhorar suas vidas', como afirmava Pura Perez, além de espaços, como os da revista que leva o nome do Grupo, em que puderam refletir sobre si mesmas e criar toda uma cultura feminista entre as militantes e simpatizantes do anarquismo" (Rago, 2005: 138).



Imagem 7. Margaret Michaelis. Etta Federn. Fotografia. Barcelona, c. 1934-37.
Fonte: Margaret Michaelis-Sachs Archive, National Gallery of Australia.

Nos primeiros momentos em que estouraram os combates de rua, em julho de 1936, o lado republicano, levado pelo entusiasmo revolucionário tanto quanto pela carência de pessoal, apelou à mobilização de todos, incluindo as mulheres. Os anarquistas, assim como os demais partidários da República, incorporaram as mulheres em suas fileiras na frente de batalha – as famosas *milicianas*. No entanto, a ilusão de igualdade entre homens e mulheres na frente de batalha não sobreviveu por muito tempo, e já em setembro de 1936 foram organizados os exércitos regulares da República, e as mulheres foram mandadas de volta para a retaguarda[8]. A nova diretriz ficou clara no discurso da Passionaria, como é conhecida a importante militante comunista Dolores Ibarruri, que chamou "os homens ao combate, as mulheres ao trabalho", e, curiosamente, foi acatada pelos anarquistas, que normalmente não se submetiam às ordens governamentais e às do partido comunista[9].

Durante estas mudanças de diretrizes dentro do lado republicano, é possível ver uma mudança de discurso nas páginas de *Mujeres Libres*, onde a valorização do papel da

[8] GREENE, Patricia. *Testimonio visual: iconografía femenina en los carteles de la Guerra Civil*. Letras Peninsulares vol 11.1, spring, 1998, p. 126; PELIZZON, Lisa. *op. cit.*, p. 139.
[9] RIPA, Yannick. *Le genre dans l'anarcho-syndicalisme espagnol (1910-1939)*. Clio. Histoire, femmes et sociétés n.3, 1996, p. 5.

mulher como mãe passou a ganhar bastante espaço. Este seria agora o seu espaço, não mais a frente de batalha, e a sua ação revolucionária consistiria então em gerar e cuidar dos "novos filhos da República". Ao mesmo tempo, o machismo presente dentro do próprio movimento anarquista, onde os homens defendiam a revolução na rua, mas dentro de casa ainda reproduziam a subjugação de suas esposas e filhas, continuou a ser bastante denunciado. Emma Goldman, cujas contribuições apareciam frequentemente na revista desde a primeira edição, bordou este assunto mais de uma vez em seus artigos[10].

Apesar do grupo reiteradamente defender que a mulher não havia "nascido para procriar", a revista publicou diversas manifestações da naturalidade do sentimento maternal na mulher. Uma das autoras de *Mujeres Libres* que tocava frequentemente neste assunto é Etta Federn. Na coluna intitulada "*Mujeres de las revoluciones*", em que retratava por escrito diversas mulheres revolucionárias, Federn fez repetidas vezes referência aos "sentimentos maternais" delas, mesmo que não fossem mães[11]. Mais do que outros assuntos, era reiterada na revista a temática da infância, numa tentativa de educar as mães a respeito, entre outras coisas, do parto, que deveria ser feito em hospitais e não em casa; do cuidado com os recém nascidos, que deveriam ser alimentados com leite materno e não de origem animal; com a educação das crianças, que não deveriam sofrer castigos corporais e deveriam estar nas escolas laicas republicanas, etc.

Outro ponto em comum no trabalho de Kati Horna e Margaret Michaelis durante o conflito na Espanha é justamente esta temática. A noção da mãe enquanto mulher revolucionária aparece de forma bastante explícita em uma reportagem fotográfica feita por Horna em diversos centros de acolhida de mulheres e maternidades republicanas, publicada na *Umbral* n.12, de setembro de 1937, e na *Mujeres Libres* n. 11, de 1938, já discutida em outros lugares[12]. Na reportagem – cujo texto é de Lucia Sanchez Saornil, uma das fundadoras do grupo Mujeres Libres – também é ressaltada a assistência dada pelo governo republicano às mães e às crianças pequenas. Este mesmo tema aparece em um trabalho fotográfico de Michaelis publicado no folheto de propaganda catalão La Revolució I L'Assistència Social, publicado também em 1937[13].

[10] Ver, em especial, GOLDMAN, Emma. *Situação social da mulher*. *In* RAGO, Margareth, BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Rio de Janeiro, Achiamé, 2007, pp. 63-64.
[11] ACKELSBERG, Martha A. *Mujeres Libres. El anarquismo y lá lucha por lá emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus, 1999, p. 198
[12] Ver ZERWES, Erika. *Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia obrera e o humanismo*. Revista Unisinos, 2016.
[13] Disponível em http://www.cccb.org/xcentric/es/album-margaret_michaelis-16984. Acesso em 24/08/2016.



Imagem 8. Margaret Michaelis. Sem título (doutor com criança). Fotografia. Espanha, c. 1936. Fonte: Margaret Michaelis Archive, National Gallery of Australia.



Imagem 9. Kati Horna. Sem título (Hospital del Pueblo). Fotografia. Barcelona, janeiro de 1937. Fonte: Archivo General de la Guerra Civil Española, Fondo Kati Horna.

Parte significante do arquivo que as duas fotógrafas salvaram, guardando consigo durante fugas e imigrações, são imagens deste cuidado com as crianças. Elas na grande maioria das vezes ressaltam o papel da ciência e das iniciativas laicas, seja através do ensino formal, seja no tratamento médico, como é o caso das Imagens 8 e 9. Sem dúvida, são imagens de propaganda republicana. Pode-se argumentar que sejam também propaganda da atuação da anarquista Federica Montseny, a primeira ministra mulher da Espanha, que ocupou o Ministério da Saúde e Assistência Social do governo de Frente Popular de Largo Caballero a partir de finais de 1936. Montseny assumiu o ministério defendendo diversas reformas do atendimento médico e hospitalar, como a reorganização e descentralização, além de reformas progressistas como a legalização do aborto e a criação das casas de acolhida para mulheres[14].

Por muitos anos estas duas coleções permaneceram desconhecidas do público em geral. Ambas as fotógrafas parecem ter tentado reconstruir suas vidas nos países para os quais imigraram deixando este passado de lado. Apenas depois da morte delas redescobrimos suas atuações como fotógrafas de guerra e na guerra. Estas duas coleções, deste modo, permitem ver alguns aspectos da vida e do momento histórico em que estas mulheres viveram. Esta é uma história de derrotados. Por suas origens judias, Michaelis e Horna foram retiradas de suas raízes. Por serem anarquistas, perderam duplamente a luta na Espanha – os comunistas derrotados reescreveram esta história não como a revolução defendida pelos anarquistas, mas como guerra civil. No entanto, as biografias destas coleções mostram, ao mostrarem as preocupações políticas de quem viveu mulher, judia e anarquista durante os tempos sombrios do século XX, mostra também a coragem com que elas se utilizaram da fotografia para ter independência financeira e voz e ação política.

Referências Bibliográficas

ACKELSBERG, Martha A. *Mujeres Libres. El anarquismo y lá lucha por lá emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus, 1999.

ENNIS, Helen. *Margaret Michaelis: Love, loss and photography*. Canberra: National Gallery of Austrália, 2005.

GOLDMAN, Emma. *Situação social da mulher*. *In* RAGO, Margareth, BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Rio de Janeiro, Achiamé, 2007.

GREENE, Patricia. *Testimonio visual: iconografía femenina en los carteles de la Guerra Civil*. Letras Peninsulares vol 11.1, spring, 1998.

[14] RAGO, Margareth. *mujeres libres*: anarco-feminismo e subjetividade na revolução espanhola. Verve, 7, 2005, p. 134.

MENDELSON, Jordana, LAHUERTA, Juan José. *Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1998

MOORHEAD, Joana. *Kati Horna*. In MOORHEAD, Joana et. al. *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo, Kati Horna*. Surrey: Palant House Gallery, 2010.

PELIZZON, Lisa. *Más allá de la foto: La mirada de Kati Horna.* Venezia, Tesi di dottorato. Universitá Ca' Foscari, 2011.

PRESTON, Paul. *We Saw Spain Die. Foreign correspondents in the Spanish Civil War*. New York: Skyhorse Publishing, 2009.

RAGO, Margareth. *mujeres libres*: anarco-feminismo e subjetividade na revolução espanhola. Verve, 7, 2005, pp. 132-152.

RIPA, Yannick. *Le genre dans l'anarcho-syndicalisme espagnol (1910-1939)*. Clio. Histoire, femmes et sociétés n.3, 1996. Disponível em :// clio.revues.org/470

RODRÍGUEZ, José Antonio, *et. al*. *Kati Horna*. México, DF; Barcelona: Editorial RM, 2013.

ZERWES, Erika. *Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia obrera e o humanismo*. Revista Unisinos, 2016.

A coleção de livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa

Maria Izabel Escano Duarte de Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A Real Biblioteca Portuguesa, como se constitui hoje, deve sua origem a um acontecimento trágico: um incêndio causado pelo terremoto que atingiu Lisboa em 1755. Ela foi quase que completamente reconstruída durante o reinado de D. José I. Pouco mais de 50 anos depois, em 1808, as 60 mil peças desta coleção chegaram ao Rio de Janeiro junto com a Família Real, onde dariam origem, mais tarde, à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Dentre estas peças há de se destacar um conjunto de quatro livros de horas, que pertenciam originalmente à Casa do Infantado. Eles são ricamente decorados e iluminados e estão localizados na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional. Apresentar os diversos aspectos concernentes a esta coleção, bem como os livros de horas individualmente, levando em consideração sua interface com outras coleções de manuscritos são assim os objetivos desta comunicação.

Palavras-chave: Real Biblioteca Portuguesa; livros de horas; manuscritos iluminados

The Portuguese Royal Library was formed, as it is known today, due to a tragic event: a fire caused by the earthquake that struck Lisbon in 1755. The city was almost completely rebuilt during the reign of Joseph I. Just over 50 years later in 1808, the 60,000 pieces of this collection came to Rio de Janeiro with the Royal Family, which would form later the National Library of Rio de Janeiro. Among these objects stands out a group of four books of hours, which originally belonged to the House of the Infantado. They are richly decorated and illuminated, and placed in the manuscripts' section of the National Library. We intend to present various aspects related to this collection, as well as the books individually, taking into account its interface with other manuscripts' collections .

Key words: Royal Portuguese Library; book of hours; illuminated manuscripts

As aventuras de uma coleção

Em 1º de novembro de 1755 Lisboa viveria uma das maiores tragédias de sua história. Segundo dados contidos na obra A longa viagem da Biblioteca dos Reis, de Lilia Moritz Schwarcz, eram 9:45 da manhã de um domingo, quando um terremoto violento, seguido de um incêndio e um maremoto – causado pelos abalos, devastaria a cidade que era, à época, a capital de um dos maiores impérios coloniais da Europa[1]. Segundo testemunhas foram três abalos sucessivos que duraram cerca de 15 minutos. Logo depois, um maremoto provocado pelos abalos fez com que as águas do rio Tejo subissem de 6 a 9 metros[2]. Mas nada disso provocou mais destruição do que o incêndio que ardeu em Lisboa, destruindo aquilo que restava e matando aqueles que estavam dentro de casa[3].

Apesar de não haver uma contagem oficial, estima-se que, em uma população de 250 mil habitantes, segundo o historiador José França, entre 15 e 20 mil pessoas morreram por conta deste cataclisma[4], quase 10% da população. Sobre o que não resta dúvida é a destruição causada na cidade, onde quase nenhuma construção escapou ao terremoto ou ao incêndio. Do Palácio Real nada sobrou. Por sorte, a Família Real não foi afetada – estavam em Belém[5], a pouco mais de 6.000 km de distância do centro de Lisboa, onde ocorreu o terremoto.

No entanto, a Real Biblioteca não contou com a mesma sorte – foi destruída junto com o Palácio da Ribeira, onde ficava localizada. Seus quase 70 mil volumes foram reduzidos a pó[6].

Foi o rei D. João V (1706-1750) o maior responsável por aumentar e incrementar a Real Biblioteca e fazê-la chegar a tal número de exemplares. Em 1723, ele concluiu a construção de uma nova edificação para o acervo, junto ao Paço da Ribeira, residência oficial da Monarquia.

Além de fisicamente, D. João V também ampliou o acervo da Real: ele mantinha emissários nos principais centros culturais da Europa, que pesquisavam e recomendavam a aquisição de novas obras, de temas mais variados possíveis. Em 1735, segundo catalogação dirigida por Pina Proença e Martinho de Mendonça, juntamente com outros especialistas de diversos segmentos, a Real contava com 60 mil exemplares[7].

---

[1] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 17.
[2] Ibid., p. 20.
[3] Ibid., p. 17.
[4] Ibid., p. 21.
[5] Ibid., p. 22.
[6] Ibid., p. 32 e 34.
[7] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 77 e 78.

Nos reinados seguintes, apesar de modestas, as aquisições continuaram frequentes. Em 1755, ela abrigava duas coleções: a Biblioteca Real, que continha obras variadas dos mais diversos temas; e a Casa do Infantado, uma seleção de obras destinada à formação dos jovens monarcas. As duas localizavam-se no mesmo lugar – o Paço da Ribeira, e foram destruídas pelo cataclisma.

Deve-se salientar a importância da constituição de uma Biblioteca para uma Monarquia. Ela representa a erudição, cultura e conhecimento de seus monarcas, e traz em si um poder simbólico muito forte associado tanto ao status social quanto ao político.

É por isso que, após o terremoto, o bibliotecário responsável, Pe. José Caetano de Almeida, juntou o que sobrou e iniciou, com o aval do ministro do Rei D. José I, Marquês de Pombal, o processo de recomposição da coleção. A primeira medida tomada foi a transferência da Biblioteca para o Palácio da Ajuda, nova sede da Monarquia que estava sendo construída.

Logo após a instalação iniciaram-se as aquisições. A mais importante delas viria em 1770: a coleção do abade e bibliófilo Diogo Barbosa Machado, que contava com 5764 volumes[8] e demorou três anos para ser totalmente absorvida pela Real.

Ao longo dos anos que sucederam ao terremoto a Real foi sendo reconstruída aos poucos, junto com a cidade de Lisboa. A mesma política empreendida por D. João V para montá-la agora era empregada para remontá-la: emissários em várias capitais que adquiriam obras e coleções dos mais variados temas, destacando o caráter enciclopédico da Livraria Real. Outras aquisições importantes no período foram a de estampas e códices raros doados pelo artista Guglielmo Dugood, ativo em Portugal desde o reinado de D. Pedro II (1683-1706), os livros do Colégio de Todos os Santos, espólio dos jesuítas, e a coleção de 1234 obras do Conde da Cunha, comprada após sua morte, em 1793[9]. Nesse momento de reconstrução aceitava-se qualquer doação, desde que não contivessem heresias.

No reinado de D. Maria (1777-1816), apesar de perder o prestígio com o qual sempre contou, e ter de dividir as atenções com a Biblioteca Pública da Corte, aberta em 1797[10], a Real permaneceu ocupando seu espaço junto aos monarcas portugueses, instalada no Paço da Ajuda.

Aqui chegamos a um outro ponto de virada na história dessa coleção. Com a ameaça da invasão francesa e a decisão da Família Real de se transferir para o Brasil, em 1807, junto com todo o aparato político e jurídico da Corte e da capital do Império Português,

[8] CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes. Subsídios para a história da Biblioteca Nacional. In: Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Vol. 101, 1981, p. 131.
[9] CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes. Subsídios para a história da Biblioteca Nacional. In: Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Vol. 101, 1981, p. 132.
[10] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 172.

decide-se que a Biblioteca, como parte do patrimônio do Império, também faria a viagem.

Mas, apesar de encaixotada e pronta para a travessia, ela é esquecida no porto na manhã do dia 29 de novembro, dia da partida, debaixo de sol e chuva[11]. Quando se dá conta disso, Alexandre Antônio das Neves, o encarregado pela Biblioteca na época, retorna com os caixotes para o Palácio da Ajuda e toma como missão pessoal a proteção desses livros contra os inimigos franceses[12]. Sua bravura é recompensada quando ele recebe a ordem, em 1809, para voltar a encaixotar a coleção, que foi transferida para o Rio de Janeiro em três lotes: um em 1810, outro em junho de 1811 e o terceiro em novembro de 1811[13], totalizando 230 caixotes[14].

Quando o primeiro lote chegou aqui, em 1810, foi instalado no andar superior do Hospital da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, que ficava nos fundos da Igreja de mesmo nome, atrás da atual rua 1º de março. Com a chegada dos dois outros lotes, logo se viu que um andar era insuficiente, e ampliou-se a ocupação também para o andar térreo, tomando assim todo o edifício do Hospital, que ficava apenas a alguns metros do Paço Imperial[15]. Em 1813, o edifício é reformado para se adaptar à nova função, e em 1814 a Biblioteca é franqueada ao público[16].

Ao chegar ao Brasil, a coleção continuou a ser expandida com mais aquisições: além de obras remetidas diretamente de Portugal e daquelas produzidas aqui pela Imprensa Régia, incorporações importantes ocorreram. Em 1811, obras voltadas às ciências naturais do frei José Mariano da Conceição Veloso; 1576 volumes do ilustrado Manuel Inácio da Silva Alvarenga em 1815; e mais 6329 volumes pertencentes ao Conde da Barca, comprados em 1818[17].

Assim então ia ganhando nova cara a Real Biblioteca em terras brasileiras. Seu último grande lance na história foi ter sido alvo de disputa e negociação quando da volta de D. João VI a Portugal, em 1821. Dos 2 milhões de libras esterlinas pagos pelo Brasil a Portugal como reconhecimento pela Independência, 800 contos de réis[18] corresponderam à compra dos seus quase 80 mil volumes impressos[19], patrimônio de valor imensurável para uma recém-fundada nação que procurava se afirmar no cenário internacional e um monarca que queria sair da sombra do pai e trilhar seu próprio caminho.

---

[11] Ibid., p. 262.
[12] Ibid., p. 264.
[13] Ibid., p. 265-269.
[14] CUNHA, op. cit., p. 132.
[15] CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes. Subsídios para a história da Biblioteca Nacional. In: Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Vol. 101, 1981, p. 132.
[16] Ibid., p. 133.
[17] Ibid., p. 133 e 134.
[18] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 398.
[19] Ibid., p. 395.

Os livros de horas

Como parte desta fantástica coleção, destaco aqui quatro livros de horas ricamente iluminados. Eles podem ser definidos como livros de orações que continham, além do Pequeno Ofício da Virgem Maria, outros ofícios, salmos e textos – a maioria deles em latim - para a edificação e recitação diárias dos leigos, de acordo com as horas canônicas. Sua leitura também era considerada um meio eficaz de preparação para a hora da morte e para se alcançar a salvação.

Infelizmente, os códices da Biblioteca Nacional não contam com muitos estudos que atestem seu local de origem e sua datação. São eles o 50,1,1; 50,1,16; 50,1,19 e 50,1,22, todos com carimbo da Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado e localizados, atualmente, na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

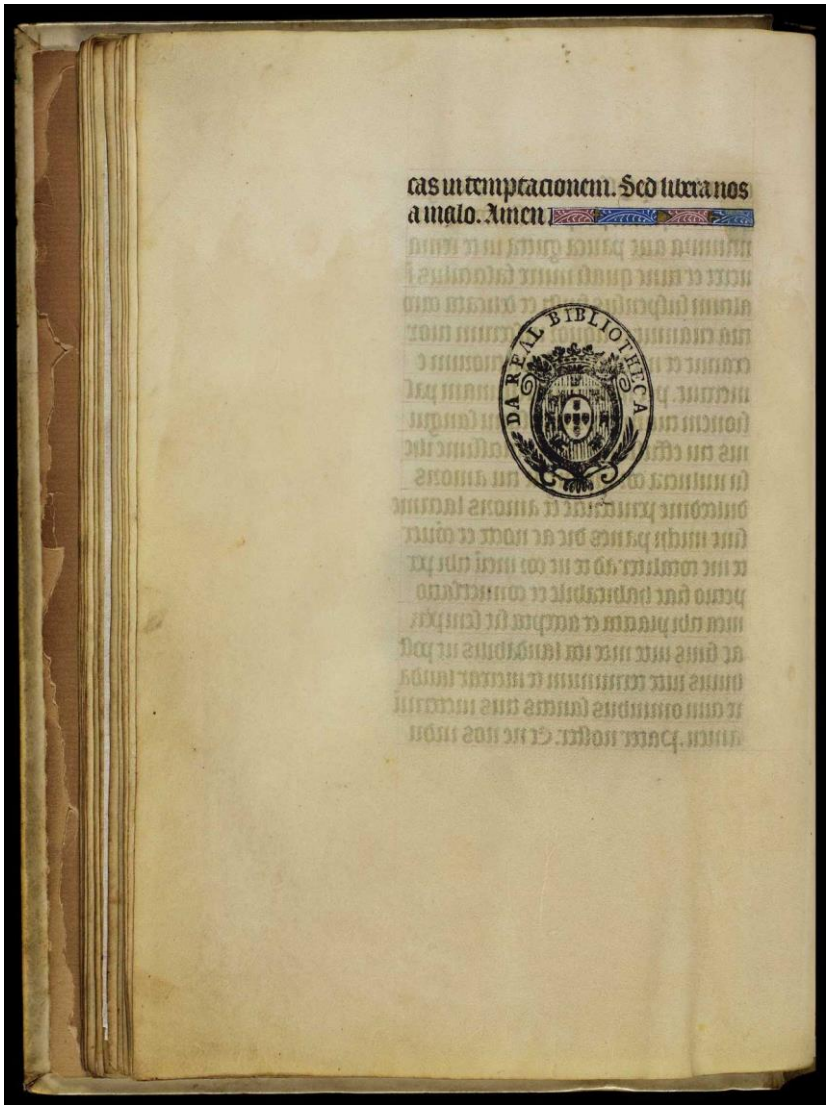


Figura 1. Carimbo da Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado. Livro de Horas para Uso de Sarum de Salisbury, Bruges, c. 1460. Rio de Janeiro Biblioteca Nacional (ms. 50,1,1)

A primeira pergunta a ser feita sobre tais livros diz respeito às suas origens: eles passaram a integrar a coleção Real antes ou depois de 1755, adquiridos de um antigo dono ou livraria? Uma pista que talvez nos ajude a compreender a presença destes livros na Real Biblioteca vem da obra de Lilia Moritz Schwarcz, em que a pesquisadora diz que, durante o reinado de D. João V, "as peças de estimação eram os Livros de horas que haviam pertencido a Francisco I, rei da França, com estampas de muitas iluminuras"[20]. Mais à frente, já se referindo ao reinado de D. Maria I antes da vinda para o Brasil, a pesquisadora também afirma que, segundo relatos da época, havia muitos livros de horas iluminados na coleção[21].

Ou seja, desde o século XVIII havia livros de horas iluminados franceses na coleção, adquiridos posteriormente à sua confecção, demonstrando haver uma relação comercial-artística entre Portugal e França. Resta saber, e para isto necessitamos de pesquisas mais aprofundadas, se os manuscritos que temos hoje na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro são os mesmos citados por Schwarcz como pertencentes ao rei francês. Para isso, vamos análisa-los separadamente.

O livro 50, 1, 16, segundo o Uso[22] de Paris, apresenta 160 fólios, texto dos ofícios em latim, calendário e sufrágios dos santos em francês. Ele possui doze miniaturas de página inteira e cinco vinhetas marginais[23].

François Avril, grande pesquisador francês especialista em manuscritos iluminados, atribui a este códice a data provável de 1460. Para ele, pelo estilo, as doze miniaturas do livro aparentam-se às obras do Mestre de Coetivy (Colin d'Amiens)[24]. Porém, Avril não deixa de apontar suas semelhanças com dois outros livros de outro iluminador francês: o ms 2685 da Bibliothéque Sainte-Geneviève, em Paris[25], e o ms. Stowe 25 da British Library em Londres[26].

---

[20] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 73.
[21] Ibid., p. 179.
[22] Um tipo específico de liturgia (conjunto de versos, respostas, antífonas e capítulos) praticado em uma região particular ou por um grupo de pessoas. Os textos das missas e do ofício divino, bem como sua ordem durante o ano, variam de acordo com esses ritos, com celebrações relacionadas a santos locais sendo particularmente variáveis. Durante a Idade Média, alguns usos foram regulamentados por grandes catedrais ou ordens religiosas. BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 123.
[23] FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. 2009. 99p. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, Rio de Janeiro. 2009, p. 6.
[24] AVRIL, François. Le fonds des livres d'heures enluminés de la Biblioteca Nacional do Brasil. Obra em vias de publicação.
[25] Disponível no site BVMM do Institut de Recherche e d'Histoire des Textes <http://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?COMPOSITION_ID=8231&corpus=decor>.
[26] Disponível no *Catalogue of illuminated Manuscripts of the British Library*, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/records.asp?MSID=1291&CollID=21&NStart=25>.



Figura 2. Anunciação com três vinhetas O nascimento da Virgem, A Apresentação da Virgem no Templo, e as Bodas da Virgem. Livro de Horas para Uso de Paris, c. 1460. Rio de Janeiro Biblioteca Nacional (ms. 50,1,)

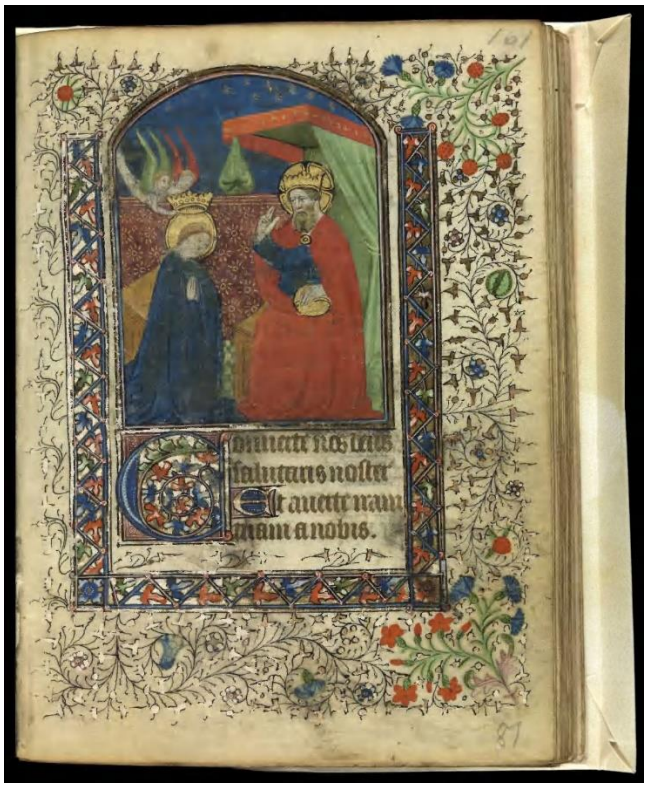


Figura 3. Coroação da Virgem. Livro de Horas para Uso de Rouen, c. 1430. Rio de Janeiro Biblioteca Nacional (M.S. 50,1,19).

O livro 50, 1, 19, segundo o costume de Rouen, tem 158 fólios, texto dos ofícios em latim e calendário em francês. Possui doze miniaturas de página inteira[27]. Tanto em termos de conteúdo quanto em termos de iluminação este é o livro mais completo da coleção, embora esteja bastante desgastado, principalmente nas partes em azul e dourado, o que sugere a utilização de alguma substância diferente, pouco resistente ao tempo

Para Avril, ele seria datado de circa 1430 e seria um representante tardio da estética do estilo gótico internacional. Apesar do iluminador não ter sido identificado e de seu uso litúrgico rouanense, ele acredita que esse volume possa ter sido feito em um centro vizinho, situado mais ao norte, em Artois ou Picardia[28].

Já o livro 50, 1, 22, cuja data de confecção é final do século XV[29], possui o *super libris*[30] do marquês de Pombal. Seu Uso é segundo Rouen, com texto dos ofícios em latim e calendário em francês, 132 fólios e 8 miniaturas de página inteira. Para Avril, este livro é obra de um iluminador intimamente aparentado com o Mestre de Echevinage de Rouen[31].

Nas três folhas de guarda[32] iniciais foram aplicadas seda verde, e a segunda serve de fundo a um pergaminho rendilhado, onde está pintado um medalhão representando Nossa Senhora do Rosário, com uma inscrição *Regina S. S. Rosary*, provavelmente uma adição posterior ao manuscrito, já que não era costume utilizar folhas de seda em livros de horas durante a Idade Média. Ao fim do livro há uma *Pietà*, onde aparece uma mulher em oração diante da Virgem com o Cristo, e um borrão dourado, sugerindo algo escrito que foi apagado. Esta mulher poderia ser uma antiga proprietária do livro.

Em relação a estes três manuscritos iluminados, portanto, podemos perceber uma certa homogeneidade da coleção: os três têm proveniência francesa, teriam sido feitos por artistas franceses e são datados do século XV, o que reforça a informação dada acima sobre a presença de livros franceses na coleção desde o reinado de D. João V, uma possível sobrevivência deles ao terremoto de 1755.

[27] FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. 2009. 99p. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, Rio de Janeiro. 2009, p. 8.
[28] AVRIL, François. Le fonds des livres d'heures enluminés de la Biblioteca Nacional do Brasil. Obra em vias de publicação.
[29] *Ibid*.
[30] Uma inscrição que registra a inclusão de um livro em uma livraria ou coleção, seja ela pública ou privada. Tais inscrições oferecem valiosas evidências sobre a proveniência do manuscrito. BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 55.
[31] Artista assim denominado em razão do número importante de manuscritos que iluminou, nos anos 1460-1470, para as autoridades municipais da cidade.
[32] Folhas de guarda no início ou fim de um livro servem para proteger o texto de um eventual dano causado pela encadernação. BROWN, *op. cit*., p. 57.



Figura 4. A Pietá. Livro de Horas para Uso de Rouen, século XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (ms. 50,1,22).

Já o livro de horas 50,1,1 pode ser considerado a joia da coleção. É um livro singular, tanto por seu conteúdo, quanto por sua iluminação. Ele é todo escrito em latim, possui 200 fólios, 32 miniaturas de página inteira, 12 miniaturas menores que ilustram o calendário e 33 outras miniaturas intercaladas no texto. Seus caracteres são góticos, e faltam-lhe dois fólios, o 22 e o 23[33].

No fólio 199v deste livro de horas, há um colofão que indica que o manuscrito teria sido iluminado por Spinello Spinelli, em 1378, a pedido do padre Joaquim de Sá, pregador do rei D. Fernando de Portugal e ministro português junto ao Papa Gregório XI[34]. Dois estudiosos desse manuscrito, Damião Berge e o historiador da arte James Marrow contestam tal informação e dizem que este colofão é falso.

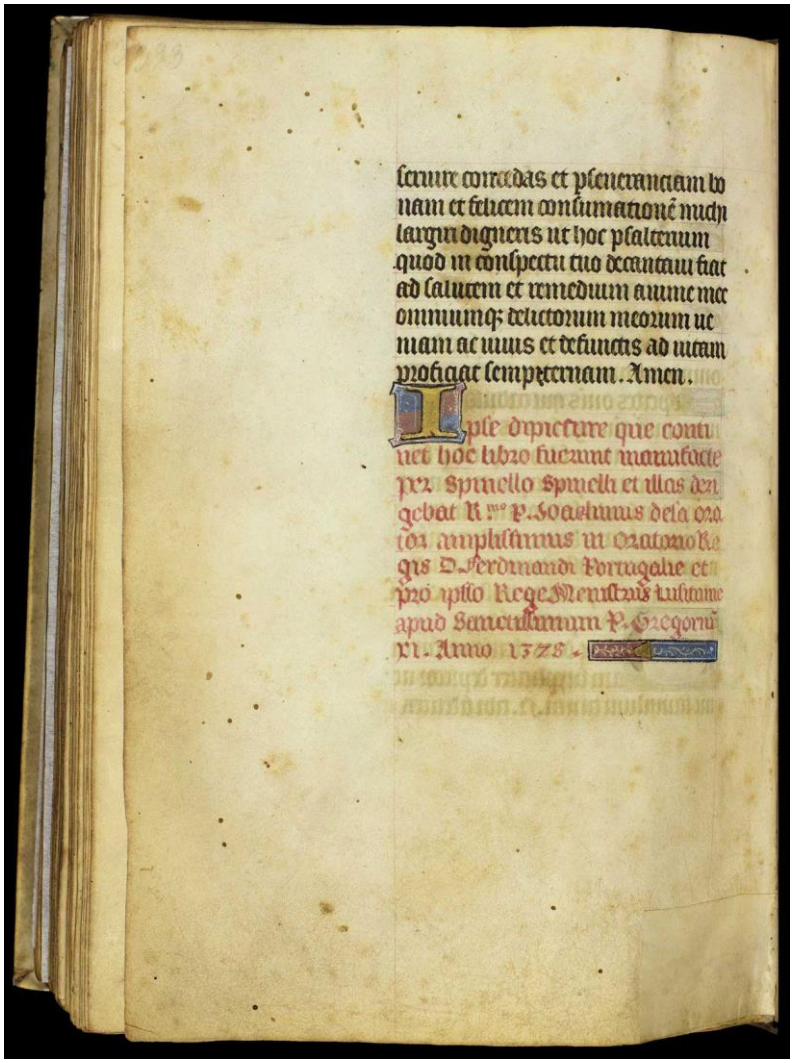


Figura 5. Colofão, escrito em vermelho. Livro de Horas para Uso de Sarum de Salisbury, Bruges, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (ms. 50,1,1).

[33] FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. 2009. 99p. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, Rio de Janeiro. 2009, p. 12.

[34] BERGE, D. "Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional". In.: *Revista Verbum,* Rio de Janeiro, Tomo II, n.1, p. 49-99, mar. 1945.

Para os dois especialistas, ao analisar o colofão, percebem-se diferenças em relação ao tipo de letra em que ele foi escrito, se comparada ao resto do livro, bem como na tinta usada, que seria de um tom de vermelho diferente. A grafia também seria menos rebuscada se comparada ao restante do manuscrito.

Sobre a informação contida ali também há dúvidas: segundo Damião Berge, não há registros de trabalhos de Spinello Spinelli em Roma, nem informações sobre um embaixador ou ministro padre Joaquim de Sá na corte papal a pedido do rei D. Fernando[35]. Tal fato é curioso, uma vez que tais nomeações costumam ser registradas. Isto não quer dizer que ele nunca tenha existido, mas é um indício que reforça a falsidade da informação do colofão.

A iluminura e o brasão português do fólio 1v também são contestados pelos dois especialistas, devido à qualidade do trabalho, à posição do brasão e à posição do folio dentro do livro. Berge acredita que o brasão português contido nele é uma adição posterior e que teria sido feito pela mesma pessoa que escreveu o colofão.



[35] Ibid.

Figura 6. O Martírio de São Sebastião, santo patrono de Portugal, com o brasão português. Livro de Horas para Uso de Sarum de Salisbury, Bruges, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (ms. 50,1,1).

Para James Marrow, pesquisador americano especialista em manuscritos iluminados, tanto o colofão quanto o brasão são falsos, são adições posteriores[36]. Para ele, este manuscrito faz parte de um grupo particular de livros de horas, produzidos em Flandres para serem exportados para a Inglaterra durante o terceiro quarto do século XV. Além deste livro, os outros que pertencem a este grupo são um livro de horas no Museu Fitzwilliam em Cambridge (Ms. 53)[37] e o Pembroke Psalter-Hour no Museu de Arte da Filadélfia (acc. no. 1945-65-2)[38]. Em comum, eles têm a decoração das margens, as miniaturas estilisticamente similares e iniciais decoradas que são características apenas deles[39]. Outra similitude é a presença de um ciclo iconográfico alternado nas Horas da Virgem: o ciclo da Paixão de Cristo e o Ciclo da Infância da Virgem no verso do fólio.

Também James Marrow acredita que um artista flamengo o tenha iluminado, e aponta discípulos de William Vrelant, um dos principais iluminadores de Bruges em meados do século XV, como os autores de suas imagens[40]. François Avril concorda com James Marrow em relação à datação e à produção artística do manuscrito.

A pergunta que fica, e à qual ainda não se pode responder, é: quem adicionou o brasão português e a iluminura de São Sebastião contidas no primeiro fólio do livro? Quem adicionou o colofão com as informações falsas? Por que tais adições foram feitas ao manuscrito? Para tais perguntas ainda não obtivemos resposta, pois somente um estudo de caso aprofundado poderia respondê-las.

Em relação aos quatro livros, no entanto, podemos ter a certeza de que eles não foram feitos para os monarcas portugueses ou os infantes, mas foram adquiridos. Livros feitos para monarcas costumam ter algum indício de propriedade – um brasão, um *ex libris*, uma inicial, um retrato – o que não é o caso de nenhum dos quatro livros analisados aqui. Tais marcas são tão representativas que alguém esteve disposto a falsificá-las no livro 50,1,1, e obteve sucesso por muitos séculos. Porém, atualmente, somos capazes de afirmar que nenhum desses livros foi de fato feito em Portugal ou para um proprietário português, muito menos para um monarca.

Conclusão

[36] FRÓES, Vânia Leite. O livro de horas dito de D. Fernando – maravilha para ver e rezar. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Vol. 129, 2011, p. 123.
[37] Disponível no site do Fitzwilliam Museum em: <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=ms.%2053&oid=169713>.
[38] Disponível no site do Philadelphia Museum of Art em: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/49732.html?mulR=1124981885|1>.
[39] MARROW, J. "The Pembroke Psalters Hours". In.: *Als Ich Can: liber amicorum in memory of professor Dr. Maurits Smeyers*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 2005, p. 882.
[40] Ibid., 895 e 896.

Pudemos então perceber, ao longo deste artigo, como a coleção da Real Biblioteca Portuguesa, e em particular a coleção de livros de horas manuscritos, constitui um belo exemplo da circulação de livros que ocorria no mundo moderno. A Biblioteca foi montada e remontada através de uma política de aquisições que contava com emissários nas principais metrópoles européias – Londres, Paris, Flandres, e, depois, aqui no Brasil, recebeu doações de obras brasileiras – como a coleção de botânica do frei José Mariano Conceição Veloso. Tais obtenções foram responsáveis por construir um acervo diverso e heterogêneo, constituído de mapas, estampas, gravuras, códices e impressos.

Os próprios livros de horas também atestam isso: livros de proveniência francesa e flamenca, que por intermédio de Portugal chegaram até o Brasil. Como livros privados, que são comercializados e passados como herança, estes manuscritos também circulam bastante. Vejamos o livro 50,1,22, por exemplo: ele foi confeccionado no final do século XV em Rouen, segundo François Avril. No final do livro, a mulher em oração diante da *Pietá* vestida com roupas medievais sugere uma primeira proprietária; o *super libris* do Marquês de Pombal na capa sugere o ministro português como outro provável proprietário; já o rendilhado de seda verde com a inscrição em inglês sugere ainda outro caminho pelo qual o livro passou. Isso tudo antes de chegar ao Brasil. Ou seja, pelo menos quatro propriedades diferentes marcadas nas páginas do livro.

Concluindo, estes livros atestam como a circularidade de bens culturais e principalmente de livros era algo bastante comum nas sociedades modernas. Graças a esta circularidade, a Real foi reconstruída e chegou até terras brasileiras, sobrevivendo a um cataclisma, a uma invasão estrangeira, a uma travessia pelo Atlântico e a uma independência.

Referências Bibliográficas

AVRIL, François. *Le fonds des livres d'heures enluminés de la Biblioteca Nacional do Brasil*. Obra em vias de publicação.

BERGE, Damião. Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional. *RevistaVerbum*, Rio de Janeiro, Tomo II, n.1, p. 49-99, mar. 1945.

BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes. Real Biblioteca: apontamentos sobre seu acervo. In: *Anais do Seminário Internacional D. João VI – Um Rei aclamado na América*. Rio de Janeiro: MHN, março/2000, p. 208-220.

_____. Subsídios para a história da Biblioteca Nacional. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Vol. 101, 1981, p. 123-146.

FAILLACE, Vera Lucia Miranda. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. 99f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, Rio de Janeiro. 2009.

FRÓES, Vânia Leite. O livro de horas dito de D. Fernando – maravilha para ver e rezar. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Vol. 129, 2011, p. 83 – 135.

MARROW, James. The Pembroke Psalters Hours. In.: *Als Ich Can: liber amicorum in memory of professor Dr. Maurits Smeyers*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras,

WIECK, R. *Painted prayers: the book of hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: George Braziller Inc, 1997.

Objetos de acervo, objetos de pesquisa: a experiência do Museu da Imigração

Maria Angélica Beghini Morales, Juliana Monteiro,Tatiana Chang Waldman
Museu da Imigração do Estado de São Paulo

Pretendemos, nesta comunicação, apresentar alguns debates teóricos sobre colecionismo, o aspecto visível e o invisível dos objetos e seus sistemas simbólicos em sua relação com experiência do Museu da Imigração do Estado de São Paulo desde sua reabertura em 2014, e da proximidade com a cultura material do ponto de vista da pesquisa e da preservação. Dessa forma, a perspectiva historiográfica somada à experiência museológica se mostram como um terreno privilegiado para desenvolver uma reflexão sobre essa questão. A partir dessa perspectiva, trataremos mais atentamente de alguns projetos específicos do museu (Encontros com o acervo; Vitrines do Mês; Peça a Peça: conhecendo a exposição de longa duração do Museu da Imigração).

Palavras-chave: Museus; Imigração; Cultura Material; Coleções

We intend, in this communication, present some theoretical discussions about collecting, the visible and the invisible aspects of the objects and their symbolic systems, relating these concepts to the experience of the Immigration Museum of Sao Paulo since its reopening in 2014, and the proximity to Material Heritage, with a point of view both of research and preservation areas. Thus, the historiographical perspective added to the museum's pratical experience appear as a privileged ground to develop a reflection on this issue. With this perspective in mind, we will deal more closely with some specific projects developped in the museum in the last years.

Keywords: Museums; Immigration; Material Heritage; Collections

Introdução

O Museu da Imigração do Estado de São Paulo é uma instituição que tem como missão "promover o conhecimento e a reflexão sobre as migrações humanas, numa perspectiva que privilegie a preservação, comunicação e expressão do patrimônio cultural das várias nacionalidades e etnias que contribuem para a diversidade da formação social brasileira". Sediado no edifício da antiga Hospedaria de Imigrantes do Brás, recebeu inúmeros (i)migrantes ao longo de seus 91 anos de funcionamento; ou seja, é um espaço que por si só suscita memórias e provoca paralelos entre experiências do passado e do presente.

A reformulação da exposição de longa duração (2011-2014) do Museu da Imigração, bem como o processamento do acervo armazenado em reserva técnica no período em questão, levou à necessidade de lançar um novo olhar para os objetos, buscando compreendê-los para além das diversas camadas de conhecimento que adquiriram ao longo do tempo. Assim, buscou-se trabalhar na direção de melhor entender o papel desses objetos na formação dessa coleção, na sociedade que os produziu e naqueles que tiveram contato com eles – por vezes alterando-os ou realocando-os em diversos espaços físicos ou culturais. Para compor essa investigação de maneira mais organizada e produtiva, a equipe de pesquisa do museu passou a trabalhar na definição de suas linhas pesquisa; o desejo de conciliar a pesquisa científica sobre o acervo com o interesse do público norteou grande parte dos trabalhos realizados no âmbito do Museu. Apresentaremos, consecutivamente, alguns desses projetos, seus desafios e possibilidades.

Com intenção de qualificar o acervo e entender seus significados, o primeiro projeto a que nos referimos foi chamado de "Encontros com o acervo". Esse projeto prevê um debate coletivo dos objetos, imagens e documentos junto às comunidades de descendentes, migrantes e imigrantes próximos a instituição. O projeto também auxiliará na construção coletiva de uma política de acervo que contemple as várias possibilidades de representação das identidades migrantes e imigrantes associadas à História do Estado de São Paulo.

O segundo projeto foi chamado de "Vitrine do mês" e consiste na seleção de um único objeto, armazenado na reserva técnica e, portanto, não integrante das exposições de longa duração ou temporárias, a ser exposto em uma vitrine presente em uma de nossas salas de acesso livre. A partir da seleção do objeto realizamos uma pesquisa que integra as áreas de documentação, preservação e pesquisa para a elaboração de um pequeno texto a ser exposto juntamente com o objeto, podendo ser expandido para outras publicações e usos.

Por fim, abordaremos ainda a série de postagens no blog institucional do Museu e na plataforma digital Medium, ambos divulgados nas redes sociais, denominada "Peça a peça: conhecendo a exposição de longa duração do Museu da Imigração". Essa série é apresentada periodicamente e pretende discutir mais profundamente um objeto específico selecionado de nossa exposição permanente. Nesse texto faz-se possível

uma maior abertura para debates teóricos sobre a materialidade das peças, bem como sua circulação e os processos que ela revela sobre as sociedades que as produziram e consumiram.



Fig. 1 | Matrioscas abordadas na série "Peça a Peça" em fevereiro de 2016. Acervo Museu da Imigração

Cultura Material e a pesquisa museológica na atualidade

A intrincada relação do homem com as coisas é um tema de certa forma universal, pois diz respeito a toda humanidade. O ato de colecionar, ainda que propriamente sistematizado e amplamente difundido na Idade Moderna, remete ao passado mais remoto e às mais variadas partes do globo. Dessa forma, a perspectiva historiográfica somada à experiência museológica se mostram como um terreno privilegiado para desenvolver uma reflexão sobre essa questão.

Ainda em meados do século XVIII, a pesquisa antiquária trouxe à superfície do conhecimento histórico a importância dos objetos como fonte para entender o passado. À História, antes marcada pelos feitos de grandes homens e acontecimentos políticos, associou-se uma série de variáveis, como acontecimentos cotidianos e vivências de pessoas comuns (MOMIGLIANO, 2004).

Os meandros do desenvolvimento da pesquisa antiquária nos dois últimos séculos e sua relação com a disciplina histórica - bem como a autonomização da história da arte - são temas demasiadamente complexos para serem resumidos neste trabalho. No entanto, o que nos interessa discutir aqui é justamente esse olhar em relação aos objetos como documentos do passado. Os antiquários foram talvez os primeiros

estudiosos conhecidos por levantar a questão de que os objetos não deveriam ser subordinados à história e seus registros textuais; a análise das coisas é parte inerente do processo histórico e hoje, felizmente, já é assim reconhecida, ainda que a cristalização de um campo de estudos com essa perspectiva no cenário brasileiro seja ainda incipiente.

Ainda assim, o campo de estudos dedicado à cultura material vem se ampliando no cenário da pesquisa brasileira, tanto historiográfica quando museológica. Seus pesquisadores têm demonstrado um forte interesse em compreender as variações e as mudanças na interação entre as sociedades e as coisas. Nos âmbitos tanto da vida doméstica quanto no dos procedimentos laborais cotidianos, a observação e o estudo dos objetos pode revelar meandros antes obscuros do comportamento dos homens em sociedade e suas dinâmicas, em seus aspectos individuais e coletivos.

No caso dos museus, a relação com os objetos é inerente à própria concepção da instituição; resta buscar pelas operações analíticas mais prudentes e prolíficas para estabelecer esse vínculo, fazendo da cultura material uma fonte a ser mobilizada para compreender o passado e lançar luz para histórias pouco registradas por escritos e outras fontes documentais. Ronaldo Vainfas salienta a importância de ir além das reconstruções dos usos e costumes do passado, equilibrando explicação e descrição, olhares microscópicos e interpretações totalizantes, evitando oferecer um mero repertório retrospectivo de objetos cotidianos como cenário de uma "grande história". (VAIFAS, 1996).

Os objetos possuem biografias – apropriações e trajetórias que se relacionam com as dinâmicas sociais de seu tempo e espaço. Essa consciência nos levou à necessidade de olhar os objetos mais de perto, para melhor compreende-los, bem como a sociedade que os produziu, por onde circulou etc., e compreender ainda como a biografia de determinadas pessoas estão, de certa forma, estampadas nesses objetos (MENESES, 1997). Assim, acreditamos na importância de olhar para os objetos como parte do processo de construção e perpetuação das diversas identidades abarcadas pelo Museu, como instrumentos de definição, afirmação, afetividade, poder etc., que fazem parte da própria concepção do eu, tanto individual quanto coletivo (MENESES, 1996). A questão da produção, circulação e consumo desses itens também é um referencial essencial no desenvolvimento de nossos projetos.

Um ponto de partida: Encontros com o acervo

A coleção museológica do Museu da Imigração é composta por cerca de 12 mil peças, divididas em quatro núcleos básicos: o primeiro é constituído por itens de mobiliário e equipamentos que pertenceram à Hospedaria de Imigrantes do Brás e a outros órgãos que funcionaram no edifício; o segundo, reúne objetos doados por famílias de (i)migrantes por meio de campanhas de doação promovidas pelo então Memorial do Imigrante; o terceiro, agrupa peças adquiridas por doações espontâneas de particulares ao longo dos anos; o quarto núcleo, por sua vez, pode ser caracterizado

como o conjunto das obras e peças que passaram a ser vinculadas à coleção após a finalização do restauro do prédio do museu em 2014. Segundo a documentação da coleção, foram encontrados também alguns objetos que estavam enterrados em seus corredores, como garrafas de remédio e pisos e que foram então incorporados à coleção, ainda sem todos os trâmites formalizados.

Essa é uma coleção que possui um perfil bastante heterogêneo, abrigando conjuntos de móveis, maquinário, objetos pessoais, fotografias, documentos textuais, brinquedos, indumentária, entre outros. Apesar de seu grande potencial, a coleção carece de maiores detalhes sobre suas formas de aquisição, doadores e critérios de crescimento e incorporação. Partindo da ideia de que museus são instituições de memórias e de representação do passado e do presente e que, a partir de suas coleções, recriam significados a todo momento, o Museu da Imigração desenvolveu o projeto "Encontros com o Acervo", uma proposta de trabalho em conjunto com diversas comunidades, buscando auxiliar nesse detalhamento e qualificação da própria coleção.

Em 2011, como complemento às vistorias técnicas à coleção (na época armazenada em depósito externo), a equipe do Museu da Imigração desenvolveu um primeiro levantamento a respeito das origens culturais dos objetos preservados. O objetivo desse trabalho foi compreender, ainda que de forma preliminar, em que medida as diversas culturas estavam representadas no acervo, iniciando as atividades do Centro de Pesquisa e Referência do Museu da Imigração (CPPR), atualmente já em funcionamento. A documentação museológica se mostrou insuficiente para representar os múltiplos significados a que os objetos podem ser investidos e nos fez compreender que tal processo não poderia ser realizado sem a estreita participação das comunidades de (i)migrantes e descendentes.



Fig. 2 | Baú de madeira e metal, uma das peças abordadas nos Encontros com o Acervo. Acervo Museu da Imigração

O projeto iniciou suas atividades com migrantes e descendentes de migrantes lituanos que residem em São Paulo; foram realizados dois encontros que ocorreram nos meses de abril e maio de 2013. Nesse encontro, foram identificados os significados simbólicos de algumas peças presentes em nossa coleção, como um colar de âmbar – pedra bastante representativa para a cultura lituana.

A segunda ocasião em que o projeto foi colocado em prática ocorreu a partir de um encontro realizado no segundo semestre de 2015 com a equipe do Museu da Imigração Japonesa. Nesse encontro, foi possível identificar alguns objetos que a equipe técnica do Museu da Imigração não conhecia, bem como usos específicos de outros; por exemplo, foi discutida a montagem correta de todas as partes de um quimono, bem como a melhor maneira de acondiciona-los.

O terceiro encontro foi realizado em dezembro de 2015 com um antigo doador, cujo avô trouxe da Itália uma série de objetos, incluindo um baú de madeira e inúmeras ferramentas. No encontro, o doador nos contou a história dos objetos, que foram feitos por seu avô, que era marceneiro e trazidos ao Brasil para que ele pudesse continuar a exercer seu ofício. Tivemos, portanto, uma dimensão afetiva dessas peças do acervo que nos ajudaram, inclusive, na tomada de decisões de conservação sobre as mesmas.

Por fim, realizamos um encontro em setembro de 2016 com um grupo de mulheres latino-americanas que realizaram umas das poucas doações que o Museu da Imigração recebeu desde sua reabertura em 2014:[1] uma série de *arpilleras*, espécie de tecido rústico com retalhos de tecidos bordados à mão, característicos da cultura chilena. A partir do encontro, compreendeu-se melhor a origem da técnica e a reapropriação da mesma por mulheres de diversos países com o objetivo de refletir e criar a partir da experiência da migração.



Fig. 3 | *Arpillera* recentemente incorporada à coleção. Acervo Museu da Imigração

[1] Desde então, a equipe vem trabalhando na elaboração de uma política de acervo para melhor compreender a coleção e quais são as reais necessidades de aquisição.

Vitrines do mês

O projeto "Vitrine do mês" surgiu em dezembro de 2014, alguns meses após a reabertura do Museu. Esse projeto teve como ponto de partida a vontade das equipes de pesquisa e preservação de expor e abordar de maneira individualizada itens de nosso acervo que não compunham nenhuma das exposições em vigência na instituição.



Fig. 4 | Relógios apresentados na vitrine do mês de janeiro de 2016. Acervo Museu da Imigração

Assim, a cada mês é escolhido um objeto da coleção museológica, que fica exposto em uma vitrine que se encontra, por sua vez, e uma sala de circulação livre do edifício. O fato da peça estar na Reserva Técnica permite que analisemos os objetos de perto e com calma, em busca de indícios materiais que, juntamente com as informações de catalogação, irão compor um texto que será apresentado junto com a vitrine. O texto deve ser curto e acessível à maioria dos visitantes, mas deve dar conta de suscitar questões importantes em relação à cultura material, ao histórico da peça, ao processo de doação, procedência e sua trajetória trazendo, através de suas marcas e de sua história, as memórias específicas e os símbolos do passado que contêm.

Os textos apresentados nas vitrines do mês são também divulgados no Blog do Museu da Imigração. Estamos ainda em vias de realizar uma publicação sobre as vitrines, contendo fotos de cada objeto e os textos elaborados na ocasião de sua exposição.



Fig. 5 | Exibição de pêssankas na vitrine do mês de março de 2016. Acervo Museu da Imigração

Peça a peça: conhecendo a exposição de longa duração do Museu da Imigração

Por fim, o último projeto do qual trataremos foi denominado "Peça a peça: conhecendo a exposição de longa duração do Museu da Imigração" e teve início em janeiro de 2016.

Esse projeto surgiu como um desdobramento do raciocínio utilizado nos projetos anteriormente citados. Ou seja, escrever sobre um objeto específico, abordando sua trajetória, sua materialidade; enfim, sua biografia. Nesse caso, resolvemos criar uma série de postagens para alimentar o Blog do Museu, que já contava com publicações periódicas sobre as mais diversas temáticas relacionadas à instituição. Nessa série, que é postada cerca de uma vez por mês, escolhemos um objeto exposto na exposição de longa duração "Migrar: experiências, memórias e identidades" e buscamos levantar o máximo de informações possíveis sobre ele para elaborar um pequeno texto, com caráter de divulgação, a ser apresentado com fotografias em alta resolução que podem ser baixadas e – assim como os textos – reutilizadas de acordo com a licença Creative Commons CC-BY-SA.

Apesar da divulgação desses textos no Blog do Museu, sentimos a necessidade de uma plataforma onde os textos sobre os objetos (tanto das vitrines quanto o "Peça a Peça") pudessem ser escritos com mais densidade e aprofundamento. Aderimos, então, à plataforma Medium, onde publicamos, ainda que sem uma periodicidade, uma versão mais completa e mais científica dos textos que aparecem no Blog.



Fig. 6 | Conjunto de chá abordado na série "Peça a Peça" em novembro de 2016. Acervo Museu da Imigração

Conclusão

Não é sempre que temos a oportunidade de olhar atentamente para um único objeto, e, por meio das novas perspectivas lançadas por esse olhar, compreender melhor o seu papel na coleção, na sociedade que o produziu e naqueles que tiveram contato com ele – por vezes alterando-o ou realocando-o em diversos espaços físicos ou culturais. Retraçar a história dos objetos é uma tarefa muitas vezes difícil, devido às poucas informações que possuímos sobre eles, mas sempre extremamente gratificante. O processo é incerto e exige uma boa dose de poesia para enxergar e recriar o que está por trás das inúmeras camadas de interpretação e reapropriação que o objeto adquiriu ao longo do tempo. Mas, no fim, o quadro composto pelo trabalho é sempre mais instigante e rico do que poderia se supor.

Essa série de iniciativas da equipe do Museu da Imigração surgiu da necessidade de um tratamento mais responsável e mais aprofundado de seu patrimônio material. O crescente interesse nos debates teóricos sobre as peças e a coleção como um todo demonstram o amadurecimento da equipe técnica do Museu da Imigração como uma equipe que articula pesquisa, preservação, conservação, mediação e comunicação.

O grande desafio de desenvolvimento de pesquisas em uma instituição museológica, no entanto, ainda é o tempo – ou, melhor dizendo, a falta dele. Mergulhar no universo de um pequeno objeto ou de um determinado processo histórico muitas vezes se mostra uma tarefa difícil de ser praticada; seguimos, assim, na tentativa de conciliar pesquisas a longo prazo (relacionadas aos principais eixos temáticos definidos em

nossa recém-elaborada Política de Acervo) com pesquisas pontuais que visam, principalmente, a comunicação do acervo ao público.

Compreender o objeto em sua dinâmica própria, relacionando-o com as questões sociais em torno dele e com sua trajetória dentro da instituição nos auxilia no entendimento de que seus atributos podem ser mobilizados para a produção, circulação e consumo dos sentidos que contêm. (MENESES, 1997)

Por fim, trabalhar com o objeto como algo vivo dentro de uma determinada dinâmica é fundamental para que possamos, a uma só vez, entender seus significados ocultos e expor seus conteúdos visíveis e invisíveis ao público da maneira mais adequada possível, sem deixar de lado os processos históricos e materiais que os circundam.

Referências Bibliográficas

MENESES, Ulpiano Bezerra. "A psicologia social do campo da cultura material", *Anais do Museu Paulista,* São Paulo, Nova Série, v.4, pp.283-290, 1996.

_____. "Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público", *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p. 89-104, 1998.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna.* Bauru: EDUSC, 2004.

VAINFAS, Ronaldo. "História da vida privada. Dilemas, paradigmas, escala", *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. Nova Série, v.4, p.9-27, jan.-dez.1996.

Museu da Escola Catarinense: por uma biografia das coisas

Sandra Makowiecky
Universidade do Estado de Santa Catarina

Este simpósio se propõe a debater a biografia das coisas, entendendo que existem "vidas nas coisas" e que os objetos possuem poder de agir e interagir ativamente como sujeitos na trama social. O Museu da Escola Catarinense situa-se em edifício tombado como Patrimônio Histórico, onde encontramos uma seção destinada aos materiais de escola, sobretudo do início do século XX até os anos 70. O que se encontra em um museu gera um interesse que não se esgota na visualidade efêmera. Há outras implicações de natureza diversa: a informação e o conhecimento, os vínculos de subjetividade, inclusive identitários, que podem ser criados ou reativados, o exercício da imaginação. O que estes objetos nos dizem e de que forma nos dizem?

Palavras-chave: Museu da Escola Catarinense, Coleção, Cultura material.

This symposium aims to discuss the biography of things, understanding that there is "life in things " and that objects have power to act and actively interact as subjects in the social web. The Museum of the School of Santa Catarina is located in a building declared a Historical Patrimony, where we find a section devoted to school materials, especially from the early twentieth century up to the 70s. What is in a museum generates an interest that is not limited to ephemeral visuality. There are other implications of various natures: information and knowledge, the bonds of subjectivity, including identity, which can be created or reactivated, the exercise of imagination. What do these objects tell us and how do they?

Keywords: Museum of the School of Santa Catarina, Collection, Material culture.

Problemática e pontos para discussão

O museu da Escola Catarinense constitui um Centro de Pesquisa, com uma seção destinada aos materiais de uso do professor de época, que se traduz sobretudo em materiais do início do século XX até os anos 70. São elementos de aula como o giz, o apagador, os livros de consulta, o quadro negro feito em madeira; armários para guardar material, conjuntos de mesa e cadeira, conhecidos como "carteiras. O armário porta-bandeira para prestar homenagens, como também o púlpito para declamações. Ainda encontramos mapas demonstrativos e diversos quadros com amostras de sementes de café, algodão, milho, arroz e outros produtos produzidos pelo país. Esses quadros são mostruários de produtos agrícolas nacionais e contém fotografias, *collages* de sementes, vidrinhos de substâncias como óleo e textos instrutivos, que recebiam o sugestivo nome de "museu escolar". Destacamos a presença frequente do relógio e do crucifixo. Outros importantes objetos são os quadros parietais (quadros instrutivos), uma tecnologia ao serviço do ensino surgida no século XIX e utilizada também ao longo do XX. A utilização dos recursos parietais como meios técnico - didáticos de ensino enquadra-se num movimento mais vasto de ligação entre a ciência e o cotidiano, de onde surgiram imensas invenções técnicas. Encontramos então, materiais didáticos (livros cartilhas, lousas, cadernos, jogos pedagógicos, cartazes, mapas, globos, estojos, penas, canetas, tinteiros, lápis, réguas, etc), registros iconográficos (fotografias, quadros), mobiliários, registros escolares (livros de matrícula, livros de tombo, livros de ponto, livros de ocorrência, cadernetas de chamada, diplomas, fotografias, etc), suportes utilizados pelo professor (programas de ensino, revistas pedagógicas, palmatória) e depoimentos orais realizadas por pesquisadoras/es. Seu foco se volta para a preservação do que Felgueiras (2013)[1] denomina cultura material escolar.

O acervo do Museu da Escola é, pois, constituído de artefatos que dão suporte, organizam e determinam as práticas e relações que se estabelecem no interior da escola e têm papel de grande importância na definição de sua identidade.

> Assim sendo, eles não valem pela sua singularidade, mas pela sua capacidade de proporcionar o conhecimento de uma manifestação social, expressiva de uma das mais importantes formas de inserção do indivíduo à sociedade – a escola. Exemplar neste sentido é a palmatória. Mais que um instrumento de castigo, ela é hoje (ao lado da lousa) um símbolo da Pedagogia Tradicional, na medida em que expressa o rigor na disciplina, um dos alicerces desta proposta[2].

[1] Felgueiras, Margarida Louro. INVENTAriaNDO a Escola do Futuro revisitando o Passado. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs). 2 ed. Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013, p.185-211.

[2] Peixoto, Ana Maria Casasanta. *Museu da escola de Minas gerais e produção de conhecimento em história da educação.* Disponível em < http://www2.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/39AnaMariaCasasantaPeixoto.pdf> Acesso em 12 ago. 2016.

As salas de aula, sobretudo as dos grupos escolares, encheram-se de luz, cor e formas: gravuras, mapas, coleções de insetos, globo terrestre, abecedários de madeira, esqueletos humanos, imagens de homens ilustres. Os materiais escolares constituíram-se, certamente, num dos aspectos mais significativos da cultura escolar brasileira no início do século XX. Um elemento se destaca por sua forma peculiar: uma longa vara de madeira retorcida sobre si mesma, a palmatória. Outra parte significativa do acervo é constituída por materiais escolares como cadernos, lápis, mata-borrão, giz, lousa em miniatura, fotografias antigas do prédio, escrivaninhas, máquinas de escrever, mimeógrafo, entre outros materiais e equipamentos de interesse escolar. Existem mobiliários de escolas, sobretudo dos móveis do fabricante CIMO, (marca catarinense) que dominaram durante anos o mercado nacional de móveis para instalações comerciais e institucionais, com repercussão em diversos países da América Latina. No acervo do MESC contamos com diversos exemplares originais em perfeito estado de conservação.

Como sabemos, a sala de aula é um espaço para investigação, é um caminho que nos possibilita entender melhor os caminhos da vida, por serem todos (escola, salas de aula, mestres e aprendizes) partes de um todo denominado vida (BEZERRA, 2014) [3]. Diz Ulpiano B. Meneses (2007)[4], que o que se encontra em um museu gera um interesse que não se esgota na visualidade efêmera e isto não apenas do ponto de vista estético. Menciona outras implicações de natureza diversa como: a informação e o conhecimento, os vínculos de subjetividade, inclusive identitários, que podem ser criados ou reativados, o exercício da imaginação.

> Nos museus você pode encontrar coisas que serão capazes de trazer uma significação importante, em várias dimensões, para a sua própria existência. Funcionam, no fundo, para usar a expressão da Mary Louise Pratt, como zonas de contato, espaços em que sujeitos que estavam separados no tempo e na geografia, por razões das mais variadas, têm a oportunidade de se encontrar. Você tem a oportunidade de alargar a sua experiência de vida e ver que o mundo, afinal, não se limita ao quintal da sua existência[5].

Podemos então, alargar a experiência de vida e ver que o mundo pode ser compartilhado e apreendido com a biografia das coisas e no caso, a partir dos objetos e dos registros feitos pelo público, sobretudo por depoimentos contidos nos livros de visitas. O que estes objetos nos dizem e de que forma nos dizem? Se entendermos que os objetos possuem uma vida e uma "biografia", eles constroem sua identidade nesse percurso e embrenham-se, com o tempo, cada vez mais na malha de relações sociais

[3] Bezerra< Jorbson. Disponível em: http:<//www.educacional.com.br/articulistas/outrosEducacao_artigo.asp?artigo=artigo0045>. Acesso em 02 dez. 2014.
[4] Meneses, Ulpiano B. Livro, a matéria e o espirito. *Estudos Avançados,* v.21, n.61, 2007, p. 297-302. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ulpiano-toledo-bezerra-de-meneses>. Acesso em 22 jun.2016.
[5] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (2007), idem, op.cit.

a ponto de tornarem-se muitas vezes inseparáveis de outros objetos e pessoas. Segundo MENESES (2002, p.19), o Museu é um espaço de fruição, "[...] é ainda lugar e oportunidade de devaneio, de sonhos, de evasão, do imaginário, que são funções psíquicas extremamente importantes para prover equilíbrios, liberar tensões, assumir conflitos, desenvolver capacidade crítica, reforçar e alimentar energias, projetar o futuro"[6].
Como perceber estas questões nos objetos do Museu da Escola catarinense?

Sobre o edifício

O edifício foi construído para abrigar a *Escola Normal Catharinense,* no final do século XIX (1892) e inaugurada no prédio do MESC em 1926 (fig.1.1) . Em 1964 passa a ser o endereço da Faculdade de Educação. Foi a primeira Faculdade de Educação do Brasil e mais tarde, dessa iniciativa nasceu a UDESC_ Universidade do estado de Santa Catarina. A Faculdade de Educação funcionou nas dependências do prédio até 2007. O Museu da Escola Catarinense, criado em 1992 foi instalado definitivamente no prédio a partir de 2007, com destinação própria do prédio para este fim. O espaço interno da edificação é belíssimo. Toda a circulação se dá em torno de um átrio aberto e iluminado por claraboia (fig. 1.2). Apresenta um desenho que foi muito utilizado em instituições de ensino e em mercados públicos. Toda a sua estrutura interna é de ferro, tanto as colunas, vigas, quanto o guarda-corpo da escada e circulação superior, este último todo trabalhado com desenhos de influência *art déco.*

Através do Decreto Municipal nº 521/89, de 21 de dezembro de 1989 vários prédios integrantes do conjunto histórico do centro da cidade foram classificados, de acordo com sua importância histórico/arquitetônica, em categorias e o Museu da Escola Catarinense está classificado como P1. Estes são os imóveis, que pelo seu valor excepcional ou monumentalidade, são totalmente preservados tanto o interior como o exterior, não podem ser demolidos nem modificados.



Figura 1.1. Museu da Escola Catarinense. Fachada. Acervo do Mesc. 2014



Figura 1.2. Museu da Escola Catarinense. Átrio. Acervo do Mesc. 2016

[6] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: Seminário Museus-Casas, IV- Pesquisa e Documentação. Anais. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Edições Casa de Rui Barbosa, 2002, p.17-39.

Sobre o MESC e sobre "para que servem os museus?"

A criação do Museu da Escola Catarinense teve como objetivo principal sua consolidação como espaço educativo não formal, responsável pela preservação do patrimônio cultural catarinense ligado a Educação. O Museu se restringe à Educação Escolar, delimitando com mais clareza seu objetivo e estabelecendo similaridade com outro museu desta natureza no Brasil, o Museu da Escola de Minas Gerais, primeiro no gênero no Brasil, que guarda a memória da educação escolar do Estado. O MESC integra oficialmente o Sistema Nacional de Museus, possui inscrição no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e no Sistema Estadual de Museus em 2007. O Museu também contempla um centro cultural que abriga exposições de artes plásticas e de outras naturezas, cursos, apresentações cênicas e musicais, bem como eventos culturais de forma ampla. Atualmente o MESC tem sido espaço para cursos de capacitação da própria universidade e tem feito parcerias com instituições ligadas à arte e museologia, bem como abrigado diversas mostras culturais. O Museu da Escola Catarinense situa-se na categoria de museu histórico: ele coleta, preserva, estuda, expõe e divulga documentos históricos relativos ao passado da educação escolar no Estado. Mas concordamos com Ulpiano B. Meneses (2007)[7] quando ao falar de sua experiência no Museu paulista, disse que uma das preocupações que teve foi conceber que museu histórico não é um museu que trabalha com objetos históricos, e sim com problemas históricos, que podem ser definidos e encaminhados através de coisas materiais – tratadas como documentos históricos, acrescentando que não se pode trabalhar numa exposição como se trabalha em um texto. Ao falar do universo material e sensorial dos museus, diz que este é tão importante na nossa existência que foi até naturalizado.

> Nós não temos consciência dele porque parece que são coisas que não precisam de explicação, nem de consciência: são naturais. Pelo contrário, são absolutamente artificiais, respondem a valores, a interesses, a focos de conflitos e suportes de dominação, e justamente por isso nos convém tomar pé um pouco mais profundamente nesse universo. O museu é um dos espaços mais privilegiados para tomar-se essa consciência[8].

Em um breve texto, Pedro Pereira Leite [9], aborda questões sobre museus de forma muito clara. Diz que que todos sabemos que um museu é um equipamento de natureza cultural que apresenta coleções de objetos, que são consideradas relevantes e que devem ser preservadas e visitadas, em um espaço seguro e vigiado. Normalmente apresenta uma narrativa para aqueles que o visitam. No pequeno texto, lança várias perguntas e respostas. A primeira: "O que esperamos encontrar quanto entramos num

[7] Meneses, Ulpiano B. (2007), idem, op.cit.
[8] Meneses, Ulpiano B. (2007), idem, op.cit.
[9]Leite, Pedro Pereira. Para que servem os museus. Disponível em < http://www.plataformamacau.com/uncategorized/para-que-servem-os-museus>. Acesso em 24 abr.2016

museu?" Diz ele que a maioria das pessoas quando entra num museu espera encontrar uma coleção e uma história. A maioria também diz que em muitos casos se sentem intimidades com a solenidade do espaço. Não se pode falar alto. Em regra não se pode tocar em nada. Muitos dizem que é um espaço que não tem vida. Há sempre um desejo grande de o visitar rapidamente, para sair para a rua. Segue a segunda pergunta: "O que é que então acontece quando estamos no museu?". Um museu apresenta uma narrativa sobre um assunto. Uma história contada pelos objetos colocados em vitrinas, rotulados com etiquetas com informação sobre a autoria, o ano de criação, o material e a técnica usada. Sobre a terceira pergunta: "O que é que significa a história num museu?", o autor responde que encontramos normalmente dois tipos de propostas nos museus do nosso tempo: os clássicos e os participativos. Os museus clássicos, apresentam uma narrativa, apoiada em objetos apresentados segundo uma ordem, cronológica, por afinidade ou estética. São museus que partem dos objetos que estão dentro e que procuram captar a atenção dos visitantes. Os museus participativos são os interrogam o mundo onde se inserem. Nestes museus a preocupação é saber o que as pessoas querem como representação da sua memória e propor que essas pessoas usem o espaço do museu para criarem atividades relacionadas com os seus patrimônios. São lugares de encontro e descoberta de novos objetos para musealizar. Diz que curadoria participativa não é um trabalho fácil, pois a memória é um campo de confronto social e finaliza com a ultima pergunta: "O que é que deve suceder quando saímos de um museu?". Um museu serve para facilitar o modo como olhamos para o mundo, para os outros e para nós mesmos. O sentido dos museus inovadores é de propiciar uma consciência sobre o patrimônio que encontramos e como podemos usar isso para fazer coisas novas. O patrimônio não é o que se tem mas o que se pode fazer com ele. Serve para podermos viver melhor e mais felizes. Os museus são espaços vivos e de inovação. São laboratórios onde podemos experimentar combinação de ideias. É através do encontro que se produz transformação, finaliza.

Os trechos do autor fazem umas sínteses muito pertinentes, pois encontraremos ressonâncias nos depoimentos colhidos no livro de visitas do Museu da Escola Catarinense.

Sobre conceitos

Em um texto bastante utilizado na área de patrimônio, chamado "O novo historicismo: ressonância e encantamento", Stephen Greenblat (1991) [10] define dois conceitos importantes: ressonância e encantamento. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar "ressonância" junto a seu público. O historiador Stephen Greenblatt conceitua "ressonância" e "encantamento", examinando a maneira como nossa cultura apresenta para si mesma, não os vestígios textuais de seu passado, mas os vestígios visuais e materiais que dele sobrevivem, pois estes últimos estão colocados em exibição em museus e galerias projetados especificamente para este fim.

[10] GREENBLATT, Stephen. O novo historicismo. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, dez. 1991. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323/1462>. Acesso em: 26 Ago. 2016.

> Por ressonância entendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê as forcas culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque[11].

Ou seja, ressonância, como o poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde eles emergiram. O autor define também encantamento. " *Por encantamento entendo o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada"*[12]. O encantamento tem a ver com uma espécie de veneração e tem sido mais associado com o formalismo do que com o historicismo. Costumamos venerar determinadas obras históricas, com seu passado e tradição. Uma obra de arte conhecida, como algumas obras de Van Gogh, Leonardo da Vinci, ou documentos da proclamação de independência, para ilustrar, são vistas como vestígios visuais e materiais colocados em exibição em museus e galerias projetados especificamente para este fim. Já museus com objetos que não valem pela sua singularidade, mas pela sua capacidade de proporcionar o conhecimento de uma manifestação social, expressiva, podem causar ressonâncias com maior intensidade pelo poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas. Uma exposição ressonante, explica o autor, frequentemente distancia o espectador da celebração de objetos isolados, e o leva em direção a uma série de relações e questões sugeridas, apenas semivisíveis. E lança uma série de perguntas aplicadas ao que vemos no Museu da Escola Catarinense, ao vermos seus objetos, seus móveis, sua cultura material escolar (fig.2.1 e 2.2):

> Como os objetos chegaram a ser expostos? O que está em jogo na sua caracterização como "dignos de museu"? Como eram originalmente utilizados? [...] Quais os sentimentos das pessoas que originalmente seguraram esses objetos, os colecionaram, possuíram? Qual o significado de meu relacionamento com esses mesmos objetos agora que eles estão expostos aqui, neste museu, neste dia?[13]

Os depoimentos contidos nos livros de visita nos levam geralmente a uma ênfase maior no próprio prédio, onde se formaram muitos professores que ali retornam, ou à própria atmosfera do ambiente escolar que exerce um efeito diferenciado em cada espectador. O elogio ao espaço físico é constante, bem como um agradecimento pelo cuidado que se tem com o espaço e a valorização da memória.

[11] GREENBLATT, Stephen. (1991). Idem, op.cit. Pag. 250.
[12] GREENBLATT, Stephen. (1991). Idem, op.cit. Pag. 250.
[13] GREENBLATT, Stephen. (1991). Idem, Pag. 253.



Figura 2.1. Museu da Escola Catarinense. Sala de aula de época, anos 50. Grupo escolar. Acervo MESC



Figura 2.2. Museu da Escola Catarinense. Auditório com Poltronas da marca Cimo e painéis de formatura. Acervo MESC



Figura 3.1. Museu da Escola Catarinense. Objetos escolares. Acervo MESC



Figura 3.2. Museu da Escola Catarinense. Quadros Parietais. Acervo MESC

Observa-se também, depoimentos que nos apontam questões que as pesquisas sobre objetos, cultura material escolar e outros relacionados, sinalizam como vestígios. Celebram objetos que levam a reviver a infância, uma volta no tempo e aos primeiros anos de escola, relembram tempos em que se respeitava a escola e os educadores. Enfatizam o Museu como local de reflexão e seus hábitos de pontualidade, honestidade e demais valores que se aprendiam na escola, como coisas perdidas no tempo. Muitos lembram dos sons, passos, risadas nos corredores das escolas. Ha menção ao fato de que os objetos, como a sala de aula dos anos 50 os levaram "*de volta aos 12 anos". Deixam registros de uma* "memória imaginária", que idealiza uma vivência que jamais será vivida em tempos presentes. Outros lançam perguntas: "*Como seria ser estudante neste espaço? Como seria lecionar nestas salas de aula (agora salas de um museu)? Qual a importância destinada à cultura e educação neste tempo que passou?"*

O que nos dizem os objetos? Existem diversas pesquisas que tratam deste universo da História da Educação. Peixoto (2013)[14] diz que a palmatória, mais que um instrumento de castigo, ela é hoje (ao lado da lousa) um símbolo da Pedagogia Tradicional, na

[14] Peixoto, Ana Maria Casasanta. A imagem como fonte na pesquisa em História da Educação. In: Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Figueiredo, B.G. e Vidal, D.G. (orgs). 2 ed. Belo Horizonte, Fino Traço, 2013, pa. 213- 230.

medida em que expressa o rigor na disciplina, um dos alicerces desta proposta. O relógio e o sino marcando o tempo e o ritmo das atividades, as carteiras fixas, a posição da mesa do professor e a palmatória indicam a importância do tempo no novo tempo, a disciplina e a ordem necessárias ao avanço da produção, dentro do sistema capitalista, em fase de expansão no país. Os materiais pedagógicos, como elementos de suporte para a aprendizagem, evidenciam a incorporação, em sua proposta, dos avanços das ciências pedagógicas, consubstanciada no Ensino Intuitivo. Essa representação teve um importante papel no sentido de impor a imagem de um Estado como instituição capaz de impulsionar e conduzir um projeto educacional, e foi decisiva, na conformação da escola e das práticas pedagógicas, naquele período[15]. Para Castro (2011), as carteiras escolares perpetuaram-se como objeto fundamental para um bom ensino[16]. Podemos comparar as figuras 4.1 e 4.2, para percebermos o quanto de dignidade em material se perdeu com a banalização das carteiras escolares, hoje de materiais descartáveis e ergonomicamente questionáveis.

Outro objeto bastante comum eram os quadros Parker, em salas de aula organizadas segundo os princípios intuitivos[17]. Conforme Teive (2008), nas paredes havia a abundância de quadros intuitivos para o ensino das ciências naturais, história e geografia e Quadros Parker para o aprendizado da aritmética. Em lugar de destaque ficavam o globo terrestre para o ensino da geografia, o museu escolar, com sua coleção de objetos, para a prática das lições de coisas de história natural, o quadro-negro para garantir a convergência das atenções, indispensável para a prática do ensino simultâneo e a bandeira nacional, símbolo máximo da Pátria e da República, para as lições cívicas.



Figura 4.1. Museu da Escola Catarinense. Objetos escolares. Carteiras Cimo. Acervo MESC



Figura 4.2. Museu da Escola Catarinense. Carteiras atuais. Acervo MESC

E para completar o cenário, a incorporação ao cotidiano da sala de aula do símbolo da era industrial moderna: o relógio, marcando os ritmos da ação educativa medindo os

[15] Peixoto, Ana Maria Casasanta. *Museu da escola de Minas gerais e produção de conhecimento em história da educação.* Disponível em < http://www2.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/39AnaMariaCasasantaPeixoto.pdf> Acesso em 12 ago. 2016.

[16] CASTRO, R. X. S.; SILVA, V. L. G. Cultura material da escola: entram em cena as carteiras. Educar em Revista, Curitiba, Brasil, n. 39, p. 207-224, jan./abr. 2011. Editora UFPR. Pag. 207-224.

[17] Fonte: TEIVE, Gladys.M.G .Uma vez normalista, sempre normalista - cultura escolar e produção de um habitus pedagógico (Escola Normal Catarinense - 1911/1935). 1ª. ed. Florianópolis: Insular, 2008. 220p .

rituais, ordenando a vida escolar. Os materiais escolares constituíram-se, certamente, num dos aspectos mais significativos da cultura escolar brasileira no início do século XX, contribuindo para que a instituição escolar cumprisse a sua dupla tarefa de instruir e educar, moralizar, higienizar, civilizar. A presença da religião em nossas escolas se manifesta no crucifixo. Outro aspecto que chama a atenção são cadernos, livros, hinos, exaltando os heróis, as riquezas do Brasil e os valores da nacionalidade (tais como patriotismo, obediência, trabalho). A marcante cenografia que reconstitui o ambiente da sala de aula antiga: o relógio na parede, as carteiras fixas, enfileiradas diante do tablado com a mesa da professora, a palmatória e o púlpito, o crucifixo, os tinteiros e canetas de pena e a lousa, que despertam sentimentos de nostalgia.

Alguns objetos se destacam na linha do encantamento (Stephen Greenblatt, 1991) e são solicitados a compor cenários de documentários e filmes. Citamos a escrivaninha (fig. 5.2) da diretora do Instituto de Educação de Santa Catarina (antiga *Escola Normal Catharinense*), Antonieta de Barros, educadora de grande expressão, escritora e primeira mulher a ser eleita parlamentar em Santa Catarina.

Destacam-se também, os móveis da marca Cimo (fig. 4.1 e 2.2). "Referências como estas são cruciais no desenho da trajetória dos objetos escolares, para tanto a localização, recuperação e preservação precisam estar em pauta e assumirem um lugar menos embrionário e tímido do que aquele que têm ocupado "[18].

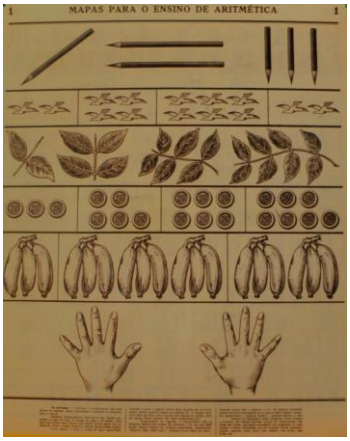


Figura 5.1. Museu da Escola Catarinense. Mapas PARKER para o ensino de matemática. Acervo MESC



Figura 5.2. Museu da Escola Catarinense. Escrivaninha que pertenceu à Antonieta da Barros. Acervo MESC

Para manter um projeto educativo que veicula memórias do passado, há que se afirmar uma memória imaginativa, e "*neste quadro, há que reconhecer as tradições do ensino, o Habitus, que enforma o trabalho docente, fruto de práticas do oficio de mestre, inventadas e transmitidas no seio da profissão, porque de algum modo foram bem sucedidas*"[19].

[18] Silva, Vera Lucia Gaspar e Vidal, Diana Goncalves. Por uma historia Sensorial da escola e da escolarização. Linhas. Revista do programa de Pós- Graduação em Educação- Udesc. V.11, n.2, 2010.
[19] Felgueiras, Margarida Louro. (2013). Op. cit., Pag. 191.

Estes objetos atestam suas vidas e interagem de forma afetiva e de muita saudade. Se existe vida nas coisas de um museu desta natureza, trata-se de uma vida repleta de saudades. Como diz Aziz Nacib Ab Sáber, *" A gente pode ter saudades até daquilo que não viu. Razão pela qual é de todo conveniente selecionar as memórias"*[20].

Referências Bibliográficas

BEZERRA, Jorbson. Sala de Aula. Disponível em: <http://www.educacional.com.br/articulistas/outrosEducacao_artigo.asp?artigo=artigo0045>. Acesso em 02 dez. 2014.

CASTRO, R. X. S.; SILVA, V. L. G. Cultura material da escola: entram em cena as carteiras. In: *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, n. 39, p. 207-224, jan./abr. 2011. Editora UFPR. Pag. 207-224.

FELGUEIRAS, Margarida Louro. "INVENTAriaNDO a Escola do Futuro revisitando o Passado". In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs). 2 ed. *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013, p.185-211.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios". In: *Horiz. antropol*. 2005, vol.11, n.23, pp.15-36. Disponível em < <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 22.jul. 2016. ISSN 0104-7183. http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000100002.

GREENBLATT, Stephen. "O novo historicismo". In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, dez. 1991. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323/1462>. Acesso em: 26 Ago. 2016.

LEITE, Pedro Pereira. Para que servem os museus. Disponível em < http://www.plataformamacau.com/uncategorized/para-que-servem-os-museus>. Centro de Estudos Sociais Universidade de Coimbra. Acesso em 24 abr.2016

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Livro, a matéria e o espirito". In: *Estudos Avançados*, v.21, n.61, 2007, p. 297-302. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ulpiano-toledo-bezerra-de-meneses>. Acesso em 22 jun.2016.

_____. "O museu e o problema do conhecimento". In: *Seminário Museus-Casas*, IV-Pesquisa e Documentação. Anais. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Edições Casa de Rui Barbosa, 2002, p.17-39.

[20] SÁBER, Aziz Nacib Ab'. São Paulo: Ensaios Entreveros. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo/Edusp editora da USP, 2004.

PEIXOTO, Ana Maria Casasanta. "A imagem como fonte na pesquisa em História da Educação". In: *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Figueiredo, B.G. e Vidal, D.G. (org.). Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, pp. 213- 230.

_____. Museu da Escola de Minas gerais e produção de conhecimento em história da educação. Disponível em < http://www2.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/39AnaMariaCasasantaPeixoto.pdf> Acesso em 12 ago. 2016.

SILVA, Vera Lucia Gaspar; PETRY, Marília Gabriela. A Aventura de inventariar. Rev. bras. hist. educ., Campinas, v. 11, n. 1 (25), p. 19-41, jan./abr. 201. pp. 20-41.

SILVA, Vera Lucia Gaspar; VIDAL, Diana Goncalves. Por uma historia Sensorial da escola e da escolarização.In: *Linhas*. Revista do programa de Pós- Graduação em Educação- Udesc. V.11, n.2, 2010.

SÁBER, Aziz Nacib Ab'. *São Paulo: Ensaios Entreveros*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo/Edusp editora da USP, 2004.

TEIVE, Gladys.M.G. *Uma vez normalista, sempre normalista - cultura escolar e produção de um habitus pedagógico* (Escola Normal Catarinense - 1911/1935). Florianópolis: Insular, 2008. 220p .

As metamorfoses do tondo de Piero di Cosimo do MASP

Inácio Schiller Bittencourt Rebetez
Universidade Estadual de Campinas

O tondo de Piero di Cosimo que pertence ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) foi submetido a diversas mudanças ao longo de seus quinhentos anos de história. Foi concebido para exercer uma "função" sagrada que alterou-se quando ele passou para ambientes seculares. E por conta da deterioração precoce de sua camada pictórica, a concepção originária do artista foi modificada por sucessivas restaurações. Logo, um estudo deste painel exige um conhecimento das transformações às quais ele foi submetido.

Palavras-chave: Piero di Cosimo; MASP; trocas culturais; restauração; "vida das coisas".

The tondo by Piero di Cosimo that belongs to the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) was subjected to many changes throughout its five hundred years of history. It was conceived to perform a sacred "function" that was altered when it went to secular environments. And because of the precocious deterioration of its pictorial layer, the original conception of the artist was modified because of successive restorations. Therefore, a study of this panel requires knowledge of the transformations to which it was submitted.

Keywords: Piero di Cosimo; MASP; cultural exchanges; restoration; "life of things".

O tondo "Virgem com o Menino, São João Batista criança em um anjo" (Imagem 1), que pertence ao MASP, assumiu diferentes "funções" e características ao longo de seus quinhentos anos de existência. Encomendada para um ambiente sagrado e tendo passado por diversas coleções públicas e privadas até ser colocada nos cavaletes de vidro do museu paulista em dezembro de 2015, sua relação com o público alterou-se substancialmente desde que a obra foi produzida no início do Cinquecento. E como o tondo apresenta graves problemas de conservação desde o século XVIII, restauradores de diferentes países e escolas criaram rostos, plantas e colinas nas regiões mais desgastadas da pintura.



Fig. 1 | Piero di Cosimo, *Virgem com o Menino, São João Batista Criança e um anjo*, c. 1505. Óleo e têmpera sobre painel, 129 cm de diâmetro. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia feita após o restauro de 2013 – 2014.

Como se sabe, existe a possibilidade de a obra do MASP ser a "Madonna em pé com o filho no colo"[1] que Vasari viu ou ouviu falar que estava no noviciado do convento de San Marco, em Florença. Mesmo que ainda não seja possível comprovar essa associação por meio de documentos, é "muito mais convincente", como escreveu Padovani, que Vasari estivesse descrevendo o tondo de São Paulo e não o do Museu Hermitage, a única outra obra de Piero que possui uma Virgem em pé com Jesus no colo[2]. Isso por que há na obra três menções ao Mistério da Encarnação (lagarta, giesta e justaposição do Menino com o livro de orações), que era "ardorosamente proclamado pelos dominicanos" [3], o que torna a obra do museu paulista excepcionalmente adequada para o local onde estava a "Virgem em pé" mencionada por Vasari.

Considerando correta a hipótese, pode-se pensar qual seria a "finalidade" da pintura para o ambiente para o qual foi encomendada. No noviciado, deve-se aprender a "contemplar o mistério da salvação e a ler e meditar sobre as sagradas escrituras"[4]. O tondo do MASP, que possui dois animais e diversas plantas que contém "profundas referências teológicas"[5], certamente serviria a este propósito.

Porém, a obra deixou a Itália relativamente cedo. As trocas culturais estabelecidas no século XVII entre as cortes de Florença e as do Tirol, como os casamentos arranjados entre os Habsburgo e os Medici, fizeram com que importantes pinturas italianas fossem transportadas para a Áustria. Aproximadamente 160 anos após sua conclusão, em 1663, o painel foi registrado na coleção do arquiduque Ferdinand Karl[6]. A cultura florentina havia desenvolvido o tondo como "uma janela ou óculo para o céu": as cenas sagradas ali representadas deveriam "transportar o devoto para um plano superior"[7]. Tendo deixado o ambiente religioso para o qual foi criado para se juntar a uma coleção de 340 pinturas no Palácio Imperial da cidade tirolesa de Innsbruck, a "função" original do tondo do MASP modificou-se substancialmente, ainda que o cristianismo pudesse ser central para a vida de alguns desses aristocratas.

Sabemos por meio de um inventário de 1730 que já neste ano o tondo de São Paulo estava "consideravelmente danificado". Como em 1773 é afirmado que a obra estava "completamente arruinada e inutilizável"[8], parece plausível afirmar que a deterioração

---

[1] VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Texto editado por Rosanna Bettarini, comentário de Paola Barocchi. Florença: S.P.E.S. – STUDIO PER EDIZIONI SCELTE, 1976, p. 61.
[2] PADOVANI, Serena. Madonna con Gesù Bambino, san Giovannino e un angelo. In GALLERIA DEGLI UFFIZI. *Piero di Cosimo 1462 - 1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*. Florença: Giunti Editore, 2015, p. 296.
[3] MARQUES, Luiz. "Piero di Cosimo (chamado Piero di Lorenzo di Piero d'Antonio)". In *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, Vol. 1. São Paulo: Prêmio Editorial, 1998, p. 71.
[4] THE HOLY SEE. *The novitiate and the formation of novices.* Disponível em <http://www.vatican.va/archive/ENG1104/_P25.HTM>. Acesso em 16 de agosto de 2016.
[5] FORLANI TEMPESTI, Anna; CAPRETTI, Elena. *Piero di Cosimo: l'ouvre peint*. Paris: Editions du Félin, 1996, p. 130.
[6] REBETEZ, Inácio Schiller Bittencourt. *Considerações sobre o tondo de Piero di Cosimo de São Paulo*: análise formal, história e iconografia. No prelo.
[7] OLSON, Roberta. The perfection of the circle: tondi and neoplatonism. In CHENEY, Liana; HENDRIX, John (org.). *Neoplatonism and the arts*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002, p. 81.
[8] REBETEZ, Op. cit., no prelo.

da camada pictórica avançou durante os 43 anos que separam esses dois inventários. Isso mostra que os problemas de conservação da obra são antigos, assim como o são os esforços (nem sempre bem sucedidos) para mantê-la em um estado aceitável para o público.

Ainda no século XVIII, o tondo deixa Innsbruck e passa a fazer parte da coleção da Galeria Imperial de Viena. Novamente, a "função" do painel é alterada: se antes estava restrito a círculos aristocráticos, passa pela primeira vez a um museu. Mas aparentemente a obra permaneceu longe do grande público, uma vez que se sabe por meio de um artigo escrito por Herman Dollmayr em 1899 que a pintura se encontrava nas salas de restauração da Galeria Imperial[9]. A primeira imagem conhecida da obra é uma heliogravura inclusa nesse artigo (Imagem 2). Dollmayr escreve que os restauradores austríacos interferiram nas cores da obra, afirmando que eles "roubaram a atmosfera pura, a clareza cristalina da abóboda celeste"[10]. Na imagem, pode-se perceber que Maria e Jesus receberam auréolas e o cabelo do Menino e os lábios e os olhos da Virgem estão carregados de repinturas[11].



Fig. 2 | Heliogravura do tondo feita em 1899. Esta imagem, a mais antiga que se conhece da obra, mostra as intervenções feitas no século XIX[12].

O tondo e outras obras em estado grave de conservação foram analisados por uma comissão de especialistas encarregada de discutir como restaura-las. Formada em

[9] DOLLMAYR, Hermann. "Aus dem Vorrathe der Kaiserlichen Gemäldegallerie". In *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Viena, vol. 20, 1899, p. 217.
[10] *Ibid*, p. 218.
[11] Outra área que foi bastante alterada pelos restauradores austríacos é a na qual o anjo está colhendo rosas selvagens. Percebe-se que foram acrescentadas plantas que não estão na obra quando a vemos sem repinturas. Isso dito, deve-se lembrar que os encarregados de produzir uma heliogravura costumavam "corrigir" manualmente as imagens.
[12] Fonte: DOLLMAYR, Hermann. Aus dem Vorrathe der Kaiserlichen Gemäldegallerie. In Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Viena, vol. 20, 1899, p. 218 – 219.

1903, contava com a presença de Alois Riegl, que no mesmo ano escrevera *O culto moderno dos monumentos*. A comissão determinou a retirada das repinturas do tondo, mas seus membros ficaram perplexos, uma vez que as perdas da camada pictórica eram muito maiores do que imaginaram (Imagem 3). Vê-se, inclusive, que não restou quase nada do rosto da Virgem de Piero. Todos os rostos que a obra teve desde ao menos o final do século XIX foram, portanto, criações dos restauradores de cada época.



Fig. 3 | Fotografia do tondo em 1910. Repinturas criticadas por Dollmayr foram removidas no começo do século. Fonte: Arquivo do Kunsthistorisches Museum Wien.

Se no início dos trabalhos a comissão estava confiante de que poderia solucionar os problemas de conservação da obra, seus integrantes a consideraram um caso perdido após a remoção das repinturas. O painel permaneceu nos depósitos do museu vienense até ser trocada por um retrato de Dürer[13].

[13] Segundo lê-se nos arquivos do Kunsthistorisches Museum, o museu trocou em 1923 o tondo de Piero e um anônimo do século XVII pelo *Retrato de uma jovem veneziana* ("Brustbild einer jungen Venezianerin") de Dürer e um quadro de Jan Wellens de Cock.

Além de ter ido pelo primeira vez para a coleção privada de um burguês, no caso o industrial Wilhelm von Ofenheim (1860 – 1932), a obra foi novamente restaurada, como vê-se em um artigo de Stephan Poglayen-Neuwall de 1929 (Imagem 4)[14]. Já em 1932, o tondo é transferido para Amsterdã, onde pela primeira vez é exposto a um grande público. Em 1934, participa da mostra "Arte italiana em possessão holandesa", no Museu Stedelijk. No catálogo da exposição, vemos que a obra foi mais uma vez completamente restaurada (Imagem 5). As modificações mais evidentes foram a mudança do semblante da Virgem e a retirada do cabelo que os restauradores anteriores haviam criado em sua nuca. Mas também as plantas que o anjo colhe e as colinas à direita foram bastante alteradas.



Fig. 4 | Fotografia do tondo do artigo de Stephan Poglayen-Neuwall de 1929.[15]

[14] POGLAYEN-NEUWALL, Stephan. "Einige Meisterwerke Italienischer Malerei der Sammlung Wilhelm von Ofenheim". *Pantheon*. Vol. III, 1929, p. 267 – 271.
[15] Fonte: POGLAYEN-NEUWALL, Stephan. Einige Meisterwerke Italienischer Malerei der Sammlung Wilhelm von Ofenheim. Pantheon, Vol. III, p. 268, 1929.



Fig. 5 | Fotografia do tondo no catálogo da exposição *Arte italiana em possessão holandesa*, que ocorreu em 1934 em Amsterdã.[16]

Depois de passar por coleções privadas no Reino Unido, o *tondo* chega ao Brasil em 1951, "tornando-se a primeira, e por enquanto a única, obra de Piero di Cosimo a pertencer a um museu do Hemisfério Sul"[17].

[16] Fonte: STEDELIJK MUSEUM. *Itaanische Kunst in Nederlansch Bezit*. Amsterdã: Druk de Bussy, 1934, item 85.
[17] REBETEZ, Op. cit., no prelo.

Se a obra chega a São Paulo da maneira como a vemos na Imagem 5, ela passa por uma restauração desastrosa no final dos anos 1970. Com a sua camada preparatória exposta em diversas áreas, o tondo ficou exposto ao público em raras ocasiões até a década de 2010, quando o MASP conseguiu um patrocínio privado para que ele fosse restaurado no Palazzo Barberini, em Roma. Após o restauro, finalizado em 2014, o *tondo* foi emprestado para as duas primeiras grandes exposições dedicadas a Piero di Cosimo, que ocorreram no ano seguinte, sendo a primeira na National Gallery of Art e a segunda na Galleria degli Uffizi.

No catálogo da exposição de Washington, Dennis Geronimus escreveu que "graças à restauração do painel em 2014, suas qualidades táteis agora estão mais aparentes"[18]. Já Serena Padovani, no catálogo da exposição de Florença, criticou o fato de que a equipe do mais recente restauro tentou "reconstituir partes essenciais que foram perdidas", isso é, "a metade inferior do rosto da Madonna"[19]. Padovani disse ao autor deste texto em uma visita à exposição dos Uffizi que acha que as restauradoras não deveriam ter criado um novo rosto para a Virgem, mesmo que este tenha sido baseado nos outros rostos femininos que Piero fez para outras obras. Poder-se-ia argumentar ainda que o rosto da Madonna após a restauração dos anos 1970 correspondia mais ao pouco que restou do pincel de Piero do que o rosto atual (Imagem 6)[20].



Fig. 6 | Comparação entre o rosto da Virgem sem repinturas (centro), após o restauro de 1979 (esquerda) e após o restauro de 2013 – 2014 (direita). Fonte: Arquivo do MASP.

O tondo retornou ao Brasil em outubro de 2015, e a curadoria do MASP decidiu incluí-lo entre as obras a serem expostas nas réplicas dos cavaletes de vidro idealizados por Lina Bo Bardi. Foi a primeira vez em décadas que o público pôde observar o verso da pintura, com as tábuas de madeira que os noviços do convento de San Marco não deveriam ver.

[18] GERONIMUS, Dennis. Madonna and Child with the Young Saint John the Baptist and Angel. In HIRSCHAUER, G. A.; GERONIMUS, D. (Org.). *Piero di Cosimo*: The Poetry of Painting in Renaissance Florence. Farnham: Lund Humphries Pub Ltd, 2015, p. 173.
[19] PADOVANI, Op. cit., 2015, p. 296.
[20] Comunicação pessoal, 11 de agosto de 2015.

Uma análise do tondo do MASP, portanto, não pode levar em conta apenas como esta encontra-se na atualidade. É preciso dar conta de compreender as inúmeras transformações pelas quais o painel em questão foi submetido, que foram tão numerosas quanto as metamorfoses que os animais e plantas representados parecem indicar.

Referências Bibliográficas

DOLLMAYR, Hermann. Aus dem Vorrathe der Kaiserlichen Gemäldegallerie. In *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Viena, vol. 20, 1899.

FORLANI TEMPESTI, Anna; CAPRETTI, Elena. *Piero di Cosimo: l'ouvre peint*. Paris: Editions du Félin, 1996.

GALLERIA DEGLI UFFIZI. *Piero di Cosimo 1462 - 1522*: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera. Florença: Giunti Editore, 2015.

HIRSCHAUER, G. A.; GERONIMUS, D. (Org.). *Piero di Cosimo*: The Poetry of Painting in Renaissance Florence. Farnham: Lund Humphries Pub Ltd, 2015.

MARQUES, Luiz. "Piero di Cosimo (chamado Piero di Lorenzo di Piero d'Antonio)". In *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, Vol. 1. São Paulo: Prêmio Editorial, 1998.

OLSON, Roberta. The perfection of the circle: tondi and neoplatonism. In CHENEY, Liana; HENDRIX, John (org.). *Neoplatonism and the arts*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002.

POGLAYEN-NEUWALL, Stephan. Einige Meisterwerke Italienischer Malerei der Sammlung Wilhelm von Ofenheim. *Pantheon*, Vol. III, p. 267 – 270, 1929.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos*: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

REBETEZ, Inácio Schiller Bittencourt. *Considerações sobre o tondo de Piero di Cosimo de São Paulo*: análise formal, história e iconografia. No prelo.

THE HOLY SEE. *The novitiate and the formation of novices*. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/ENG1104/_P25.HTM>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Texto editado por Rosanna Bettarini, comentário de Paola Barocchi. Florença: S.P.E.S. – STUDIO PER EDIZIONI SCELTE, 1976.

A ideia de um museu da história da arte francesa em São Paulo: didatismo ou difusão?

Ana Paula Nascimento
Universidade de São Paulo (FAU-USP)

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo desempenhou papel fundamental na área das artes aplicadas. A instituição também sediou importantes exposições, entre elas a *Exposição de Arte Francesa* (1913), cujos objetivos eram apresentar parcela da arte francesa em São Paulo, a venda de objetos e a ampliação de um mercado artístico. Porém, aspecto menos abordado da mostra é seu caráter didático e formacional, tendo em vista a organização de um museu didático de história da arte francesa na cidade, a ser composto por réplicas e reproduções. Este trabalho pretende analisar quais foram os principais articuladores do projeto, o programa adotado, os resquícios existentes, as trajetórias de alguns objetos e, por fim, se a proposta de um museu didático de arte francesa na cidade foi uma iniciativa isolada ou não.

Palavras-chave: Exposição de arte; Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo; Arte francesa; estudos sobre exposições; museu didático

The Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo school played a key role in the field of applied arts. The institution also hosted important exhibitions, including the French Art Exhibition (1913), whose objectives were to present a segment of French art in São Paulo, the sale of objects and also the expansion of an arts market. However, a less discussed aspect of that exhibition is its educational and formational character, with an objective of organizing a didactic museum of French arts history in the city, to be composed of replicas and reproductions. This work intends to analyze which were the main promoters of the project, the adopted program, its remains, the trajectories of some objects and, finally, investigate if the proposal for a didactic museum of French arts in the city was an isolated initiative or not.

Keywords: Art Exhibition; School of Arts and Crafts (Liceu de Artes e Ofícios) in São Paulo; French Art; Exhibition studies; didactic museum

A influência cultural e artística francesa no Brasil ao menos até meados do século XX foi acentuada. Para uma elite que buscava modernizar-se por diferentes vias, a França era um modelo a ser seguido, valendo-se de inspiração até mesmo para a organização de instituições.

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo desempenhou o papel de um dos principais locais de formação e de trabalho para uma mão de obra especializada nas artes aplicadas. De par com esta característica, o instituto também sediou importantes exposições, ao menos nas duas primeiras décadas do século XX. Entre estas, merecem destaque a I e II Exposições Brasileiras de Belas Artes (1911 e 1912-3), as exposições didáticas e de produtos e, especialmente, a *Exposição de Arte Francesa* (1913). A última, como tantas outras ocorridas no período, tinha como características a comercialização de objetos e a ampliação de um mercado artístico. Porém, aspecto menos abordado é o caráter pedagógico e formacional do evento, tendo em vista a organização de um museu didático de história da arte francesa.



Figura 1 – Edifício do Liceu de Artes e Ofícios, *c.*1905. In: *100 Anos da Pinacoteca:* a formação de um acervo, p. 18.

A exposição contou com programação variada, tendo sido sucesso comercial e de público. Entretanto, a ideia do museu foi abandonada logo após o evento, apesar da compra de toda a seção de reproduções pelo governo do estado, conjunto em seguida anexado ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, na época ocupando três salas do edifício do Liceu. Algumas obras, inicialmente adquiridas por particulares, também foram incorporadas à Pinacoteca posteriormente. A pesquisa pretende verificar quais foram os principais articuladores do projeto, o programa adotado, os vestígios existentes, os circuitos de alguns objetos e, por fim, se a proposta de um museu didático de arte francesa na cidade foi uma iniciativa ímpar ou não.

Um Comité France-Amérique em São Paulo

O Comité France-Amérique foi criado em 1909 por Gabriel Hanotaux como órgão anexo ao Ministério das Relações Exteriores francês, com finalidades diversas: diplomáticas, comerciais, financeiras, sociais, intelectuais, artísticas e turísticas. Nas Américas foram criadas sucursais do Comité em importantes cidades, entre as quais Montreal, Nova York, Los Angeles, Rio de Janeiro, São Paulo,[1] Montevidéu e Santiago (HANOTAUX, 1917, p. 12-18).

Contando na época com a colaboração de importantes personalidades da escol social, o Comité transformou-se em renomado centro de estudos e de intercâmbio intelectual entre a França e as Américas, organizando conferências, seminários, congressos e eventos sociais. Outrossim foi responsável por uma série de publicações, entre as quais a revista *France-Amérique*, rapidamente reconhecida pelos eruditos dos dois continentes.

A Exposição Francesa, uma das atividades do Comité paulista

A *Exposição de Arte Francesa* foi inicialmente proposta por Bettencourt Rodrigues e por Ricardo Severo como um iniciativa a compreender diferentes mostruários das nações europeias desenvolvidas (EXPOSIÇÃO..., 1913a, p. 6). Depois de um primeiro esboço, passou a ser organizada pelos Comité France-Amérique de São Paulo e da França, patrocinada pelos governos do estado das duas localidades, e teve como espaço para instalação o edifício do Liceu, entre 7 de setembro e 9 de outubro de 1913.

A despeito da imprensa nacional apresentar como principal atuante Jorge Tibiriçá, parece que o grande articulador e fomentador do evento foi Ramos de Azevedo, conforme Louis Hourticq – responsável pela direção artística do evento, na época inspetor de Belas Artes na cidade de Paris – afirma ao menos em duas situações distintas: "[...] Ramos de Azevedo colocou todo o material e todo o pessoal [do Liceu] à nossa disposição" (1913, p. 274, tradução nossa) acrescentando, muitos anos depois:

> [...] eu tive o prazer de vê-lo [Ramos de Azevedo] frequentemente durante a exposição de arte francesa de São Paulo, organizada pelo Comité France-Amérique no qual ele era uma das personalidades mais marcantes. Diversos contratempos foram resolvidos. Era a ele a quem sempre recorríamos. Ele resolvia tudo da forma mais simples do mundo, sem hesitação, sem ruído, sem gestos, com algumas palavras úteis e sempre amáveis (1927, p. 2, tradução nossa).

O destaque a Ramos de Azevedo, profissional ligado ao Liceu, à Pinacoteca, à Escola Politécnica, com escritório e outros tantos negócios paralelos exemplifica o envolvimento dos arquitetos e engenheiros com os eventos artísticos da cidade. Além

[1] Os comitês de São Paulo e do Rio de Janeiro foram fundados em 1912.

de Ramos, fizeram parte das diferentes comissões para a realização da exposição outros profissionais da área: Victor da Silva Freire, Eugênio Lefèvre, Ricardo Severo, Giulio Micheli, George Krug, Hipólito Pujol, Victor Dubugras, Domiziano Rossi, Maximiliano Hehl, Samuel das Neves, Augusto de Toledo, Alexandre Albuquerque e Heribaldo Siciliano. A grande maioria era ligada à Escola Politécnica de São Paulo, exceção de Samuel das Neves e Giulio Micheli.



Figura 2 – Ramos de Azevedo, *c.*1924 – Fotografia do Ateliê Rosenfeld. In: *Ramos de Azevedo e seu escritório*, p. 114.

A concepção da mostra esteve a cargo de Louis Hourticq, conforme supracitado, e de M. Raphael Maupas, a quem coube a seleção de peças de artes decorativas. A mostra foi dividida em três seções e o evento compreendeu ainda uma série de atividades musicais e conferências, tendo sido publicado na ocasião um catálogo com 24 reproduções e 100 páginas.

As seções da mostra

Dada a impossibilidade de se trazer importantes obras originais de museus franceses, a seção de arte retrospectiva teve como um dos principais objetivos o de ampliar o repertório sobre a história da arte francesa em diferentes períodos. Composta por 1.025 itens (930 cópias fotográficas, e gravuras em diversas técnicas e 94 modelagens e medalhas), foi organizada com o desígnio de se estudar obras de arquitetura e da arte francesa desde a Idade Média até o século XIX. A partir dos preparativos da mostra já

era certo que os objetos dessa divisão permaneceriam na cidade de São Paulo como núcleo inicial de um museu didático. Sobre esta seção, afirma Hourticq:

> Uma coleção semelhante não substitui uma visita a um museu de obras originais, mas prepara para entender um museu como o Louvre e completa os ensinamentos que tal Museu pode dar (1913, p. 285, tradução nossa).

A seção de Belas Artes compreendia 255 obras de 170 pintores, escultores e arquitetos franceses atuantes naquele período, com a finalidade de dar um panorama geral das principais direções da arte daquele momento na França. Algumas obras participaram do *Salon de la Société des Artistes Français* e o do *Salon de la Société nationale des Beaux-Arts*, na época certames já em fase decadente.[2] Hourticq defende-se em relação ao que foi apresentado, por causa de críticas que consideraram muitas obras inferiores:

> Nós não podemos ter a pretensão de apresentar ao público paulista um conjunto completo da nossa arte francesa atual. Mas, contudo, de uma maneira a não ser muito incompleta, consistindo em considerar a arte menos em suas individualidades do que em relação às tendências gerais. (1913, p. 278, tradução nossa).



Figura 3 – Seção de Belas Artes da Exposição de Arte Francesa, 1913. In: *100 Anos da Pinacoteca:* a formação de um acervo, p. 21.

[2] Apesar das reiteradas críticas e comentários de que a maioria das obras poderia ser considerada refugo daqueles dois Salões, a consulta aos catálogos dos mesmos para os anos de 1913 possibilitou elucidar parcialmente a questão. Ainda que muitos dos artistas de fato tenham participado de um dos eventos, apenas 20 obras que integraram aqueles Salões integraram a mostra paulista.

A seção de Artes Decorativas contemplou um conjunto de 786 objetos, todos postos à venda, sem sombra de dúvida a parte de maior sucesso da exibição: produtos das manufaturas nacionais francesas e de empresas particulares. As peças foram dispostas em vitrines ou espalhados pelas salas, tentando, de alguma forma, simular um suntuoso ambiente doméstico, conforme afirma Hourticq, com certa tristeza em pensar que tantos objetos encantadores foram agrupados com muito gosto [francês...] para novamente serem dispersados (1913, p. 283, tradução nossa).

> Indubitavelmente, o maior sucesso está voltado às seções que ocupam o pavimento térreo, em que se destacam, a par de um gosto todo parisiense, inexcedível, no arranjo e na apresentação dos objetos, as belas peças de arte em bronzes e cristais, em porcelanas e metais, em móveis e tapeçarias (REGISTO..., 1913, p. 4).



Figura 4 – Seção de Artes Decorativas da Exposição de Arte Francesa, 1913. In: *100 Anos da Pinacoteca:* a formação de um acervo, p. 21.

O espaço expositivo

É ainda o próprio Hourticq (1913, p. 274) quem descreve como foi a organização espacial da mostra. Ele chegou em São Paulo em agosto de 2013 para a montagem para a qual foram utilizados materiais, ferramentas e mão de obra do próprio Liceu, sendo ocupados os dois andares das alas voltadas para o Jardim da Luz, abrangendo um conjunto de 12 salas e dois corredores. No primeiro andar, três salas reservadas

para a seção de Belas Artes (as normalmente utilizadas pela Pinacoteca); nestas, as paredes foram recobertas com tecido cinza claro. A iluminação zenital já existente contava também com tecidos que serviam regular a quantidade de luz. De um lado foram posicionadas as pinturas com um cunho mais tradicional e, do outro, as obras com influências impressionistas e pós-impressionistas, movimentos já completamente aceitos naquele momento até mesmo nos salões oficiais. As esculturas apresentadas foram todas de pequeno porte – por questões de transporte e, provavelmente, visando facilitar as vendas. O maior destaque recaiu sobre a cabeça de *Eugène Guillaume*, de Auguste Rodin. No térreo foi foi instalada a seção de artes decorativas (sete salas) e a de arte retrospectiva (duas salas).

Um museu didático da história da arte francesa em São Paulo

Conforme supracitado, toda a seção de arte retrospectiva foi adquirida com o objetivo inicial de criação de um museu didático da história da arte francesa, iniciativa em muito agradava Ramos de Azevedo segundo Hourticq. O Liceu já possuía um museu pedagógico (inaugurado em 1887) e, em 1906, passou a fazer parte daquele museu uma gispsoteca, formada por modelos em gesso das mais conhecidas peças de estatuárias de museus europeus (NASCIMENTO, 2009, p. 160). Aparentemente, a intenção inicial de comprar os objetos era ampliar este museu pedagógico de maneira ordenada:

> [...] Nossa exposição será, sem dúvida, um passo importante na organização do museu pedagógico. Com o pouco tempo disponível, não foi possível realizar uma grande quantidade de modelagens. Mas o trabalho ainda não acabou. Resta agora completar esta coleção didática para que a arte francesa possa se apresentar sem lacunas significativas, na sua continuidade e variedade. (1913, p. 284, tradução nossa)

Afirma ainda a necessidade de elaboração de um pequeno guia para os estudantes e que tal publicação seria feita posteriormente, obra de fato editada apenas em 1920: uma brochura de 72 páginas, contendo introdução, textos resumidos para cada seção e relação de 1083 peças, 58 a mais do que no catálogo da mostra – o que parece indicar novas compras de artigos semelhantes para a coleção. Na introdução, Hourticq elogia o crescimento e pujança da jovem cidade e afirma que toda a nata intelectual da Pauliceia acompanha os movimentos artísticos e intelectuais franceses. Para assegurar à exibição de arte francesa maior continuidade e eficácia, fora considerado útil adicionar à mostra as reproduções. Visto isso, São Paulo passaria a ter um museu didático como os que têm sido formados em diversas universidades. O catálogo seria, portanto, indispensável neste contexto, porquanto traria as informações mínimas das obras (HOURTICQ, 1920, p. III e IV, tradução nossa). Porém, diferentemente das

intenções iniciais, estes objetos foram incorporados ao acervo Pinacoteca do Estado por ocasião da reabertura do museu, em 8 dezembro de 1913.[3]

A triste sina da coleção didática e de algumas obras

Apesar do ingresso no acervo artístico, parece que tais peças sempre permaneceram à margem e sem um "lugar" próprio no Museu. Após o falecimento de Ramos de Azevedo (1928), a Pinacoteca passa por uma grave crise institucional e há a intenção em transferir todo o seu acervo para o Museu Paulista, o que não ocorre por questões diversas.

Entre 1942 e 1943, durante a gestão de Lopes de Leão (1932-1944), há documentação que assevera trabalhos de higienização, restauro e acondicionamento de 400 fotografias e confecção de álbuns e pastas. Quando Túlio Mugnaini era o diretor (1944-1965), parte das fotografias continuava sendo exibida. Possivelmente, entre as décadas de 1970 e 1980, o material, em especial as reproduções, deixou de fazer parte do acervo artístico, sendo transferido para a Biblioteca. As medalhas e algumas cópias em gesso permaneceram no acervo, ainda que 20 peças tenham sido transferidas para o Liceu na gestão de Fábio Magalhães (1979-1982). Em 2006 todo o grupo remanescente é transferido para Centro de Documentação e Memória da própria Pinacoteca.

Todavia, além das peças acima relacionadas, na época do evento uma escultura foi adquirida ou doada para a Pinacoteca, *Chrysis,* de André-Louis-Adolphe Laoust. Proveniente da seção de artes decorativas, trata-se de uma estátua industrial da empresa Susse, especializada em realizar obras de grande porte e também autorizada para fazer reproduções de trabalhos de artistas consagrados existentes em museus franceses. Sem desmerecer suas qualidades estéticas, a peça passa a fazer do acervo da Pinacoteca sem nenhuma informação, nem mesmo sobre a sua procedência.

[3] Em consulta ao segundo catálogo da instituição, lançado em 1914, há o registro de 627 fotografias e fotopinturas, 46 gessos e terracotas, 12 medalhas e 77 trabalhos de arquitetura. Deste conjunto, ainda fazem parte do acervo artístico 21 peças, entre medalhas e modelagens realizadas pelo Louvre, uma gravura de Léon Lhermitte, *Apanhador de feno* (1889), além da escultura *Crysis*.

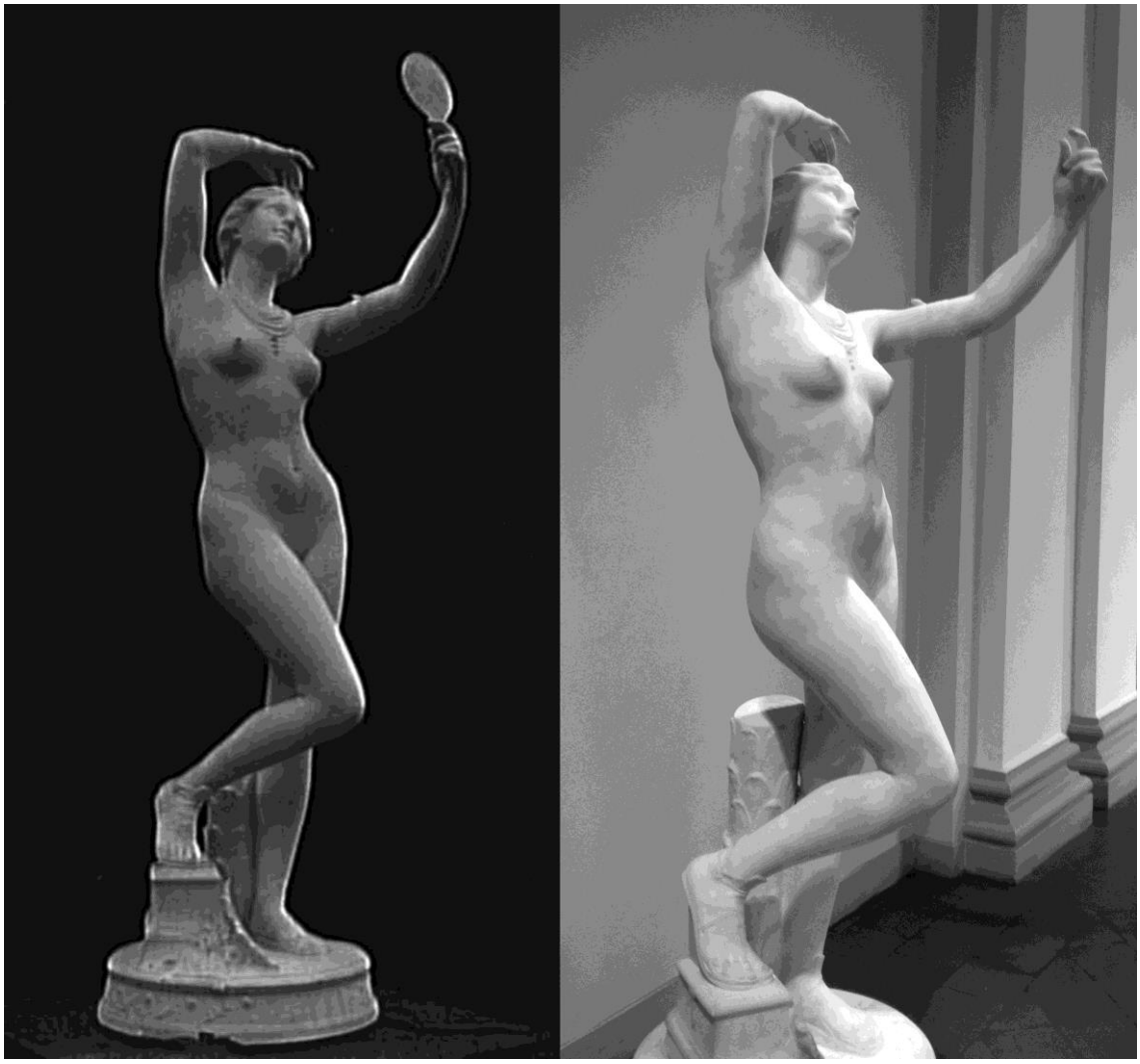


Figura 5 – André-Louis-Adolphe Laoust. *Crysis*. À esquerda: fotografia de François-Antoine Vizzanova – RMN – Grand Palais. À direita, obra da Pinacoteca, mármore, 82 x 60 x 70 cm. Foto A.

Como de costume no período, os jornais enumeravam algumas das personalidades que compraram obras na exposição além da aquisição feita pelo estado. São destacados Silveira Cintra, Conde de Lara, coronel José Paulino Nogueira, Estanislau do Amaral, Silva Ramos, Ramos de Azevedo, Antonio Prado Júnior, Louis Grumbach, Conde de Prates e Freitas Valle (EXPOSIÇÃO..., 1913b, p. 3). Mesmo não aparecendo como um dos compradores, Azevedo Marques adquire três obras na ocasião: duas pinturas de Paul-Michel Dupuy, *Parque Monceau* (1913) e *Praia de Biarritz* (1913), e a pintura de Henri Biva, *L'aprés-midi à Villeneuve l'Étang* (1868), posteriormente doadas para a Pinacoteca por disposição testamentária em 1949 junto a outras 128 obras.

Praia de Biarritz participara com grande destaque no *Salon de la Société des Artistes Français* de 1913, sendo reproduzida no catálogo do evento e contando com comentários elogiosos na revista *La France Illustrée*:

> M. Dupuy obtém um grande e legítimo sucesso com *A praia de Biarritz*, uma das obras mestras deste ano [1913]. O ar circula livre e cálido; a luz projeta-se em nuanças delicadas, deixando

> em cada rosto de criança ou de jovem mulher o seu splendor como flor cujo jogo de claro e escuro ressalta o natural e a graça. É uma praia de alto interesse artístico e de um colorido delicado (ENAULT, 1913, p. 7, tradução nossa).



Figura 6 – Paul-Michel Dupuy. *Praia de Biarritz*, 1913. Óleo sobre tela, 152 x 380 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação Família Azevedo Marques, 1949. Foto: Isabella Matheus.

Das coleções particulares, os rastros são exíguos. Foram localizadas duas obras na coleção de Heribaldo Siciliano, a cabeça *Eugène Guillaume*, de Rodin, e a pintura de Jean-François Rafaelli, *Paisagem dos arredores de Paris* e ainda um centro de mesa Christofle, estilo Luís XVI da seção de artes decorativas. Na atualidade, o paradeiro destas peças é desconhecido.

Uma rede de museus didáticos nas Américas: São Paulo, Nova York e Montreal

Fato pouco divulgado é a organização em Nova York, pelo *Institut français aux États-Unis*,[4] de um museu de arte francesa naquela cidade em 1913, com obras originais, já existindo na instituição uma biblioteca a qual seria agregado um museu permanente de objetos de arte – originais ou reproduções com valor documental, informações estas divulgadas pelo *Bulletin de l'Institut Français aux États-Unis* de 1913 (p. 4). No ano anterior, o Instituto organizara uma primeira exposição, *Paris monumental*, formada por um conjunto de gravuras dos séculos XVIII e XIX, na *National Academy of Design and National Sculpture Society Galeries* (27 de abril a 6 de maio).

Matéria assinada por Raymond Koechlin daquele Boletim talvez explicite o modelo inspirador para a criação dos museus didáticos. Segundo o autor, o advento das exposições universais a partir de 1851 ampliou a rivalidade entre as nações industrializadas europeias. A abertura Victoria & Albert Museum (1852) alertou a França sobre a necessidade de reafirmar a sua supremacia nos produtos manufaturados voltados para um mercado de luxo. Em vista disso foram organizadas a *Société des arts décoratifs*, o Museu de Artes Decorativas e uma Biblioteca, esta possuindo uma seção didática, com a vantagem de reunir em uma sala objetos de uma

[4] Instituição irmã do Comité nos Estados Unidos, ligada ao consulado francês.

mesma época e de um mesmo país. Por conseguinte, a coleção de peças gráficas, disponível a amplos segmentos da sociedade e com grande valor educativo, poderia de sobremodo contribuir com a formação intelectual e com a indústria artística de determinado país (1913, p. 10-12, tradução nossa). Naquela mesma publicação, Hourtiq apresenta uma lista de possíveis reproduções síntese sobre a história da arte na França, com aproximadamente 700 peças, muitas reproduções semelhantes às de São Paulo, executadas pela Braun & Cie.[5]

O museu montrealense de arte francesa

Pesquisa recente aponta que, após a I Guerra Mundial, o Comité France-Amérique canadense criou um museu didático de arte francesa em Montreal nos moldes do paulista. Uma comissão parisiense selecionou as reproduções e as obras chegaram naquela cidade em junho de 1921, levadas por Gabriel Louis-Jaray e Louis Hourticq, responsáveis pela organização do espaço. Hourticq proferiu ainda uma série de conferências sobre a história da arte francesa (DOZO, 2010, p. 288, tradução nossa), como fizera anteriormente em São Paulo. Não foi possível até o momento saber qual o destino do museu mas o catálogo da mostra foi localizado. Editado em 1922, também a cargo de Hourticq, possui 106 páginas e uma divisão bem diferente do exemplar paulista, somando 2.800 peças, entre reproduções, cópias e *moulages* e originais (medalhas, gravuras e *biscuits* de Sèvres).

O prefácio, assinado por Gabriel Hanotaux, explica o programa geral do empreendimento: organizar um museu modelo de reproduções, de maneira que explicar o conjunto da arte francesa, combinando formas de propaganda e aprendizado (1922, p. 1-2, tradução nossa). Na introdução da publicação, Hourticq resumidamente elucida a proposta do museu didático, voltado não apenas para o passado mas também para o presente, em especial em relação às artes decorativas (contemplando obras originais), o que possibilitaria, no futuro, o intercâmbio comercial de produtos diferenciados. Finaliza "um museu de reproduções não oferece os mesmos atrativos de uma coleção de obras originais. Mas compensa a inferioridade pelos métodos didáticos, apresentando, sem grandes lacunas, a história da arte francesa" (1922, p. 4), afirmação semelhante à realizada anteriormente em São Paulo.

Os museus invisíveis

As trajetórias dos objetos, estejam eles em museus ou coleções particulares, normalmente mostram-se difusas e lacunares. Além do gosto pessoal, refletem comportamentos de grupos, relações sociais, desejos de pertencimento e, por que não, influências geopolíticas encobertas por apreciações culturais.

No caso da *Exposição de Arte Francesa* isto não é diferente. A dificuldade de localizar materiais a respeito do evento – na época relativamente comentado – evidencia o

[5] Empresa fundada por Adolphe Braun, um dos principais nomes da fotografia artística no século XIX. O estabelecimento foi um dos principais responsáveis pela reprodução de obras de arte de museus europeus ao menos até as primeiras décadas do século XX.

desafio de dar continuidade a diversas ações na área cultural e desafia o entendimento de certos período e do papel de determinados personagens para as iniciativas que jamais podem ser vistas de maneira isolada.

O projeto de um museu formacional paralelo à Pinacoteca do Estado e parte integrante do Liceu de Artes e Ofícios poderia, ao menos, propiciar um contato com o que era então considerado o conjunto das principais obras da França desde a Idade Média. Para os imigrantes atuantes no Liceu poderia ser uma forma de reafirmar um elo de ligação com a cultura europeia, em parte deixada para trás quando da travessia do Oceano Atlântico. Todavia, rapidamente o projeto foi abandonado e o que restou do evento transformou-se em seguida em uma coleção sem lugar próprio e, quiçá, indesejada e incompreendida.

Em relação às obras de arte, a situação é um pouco diversa, mas não menos pesarosa. Compradas pelo estado ou provenientes de coleções particulares, no momento em que são incorporadas ao acervo da Pinacoteca até possuem um certo destaque, mas este é passageiro e, atualmente, ou são expostas sem nenhum contexto ou seu lugar praticamente fixo é em uma das reservas técnicas da instituição. As adquiridas pelo estado sequer têm a procedência conhecida, constando até a atualidade sob a rubrica "procedência desconhecida, 1913".

Não podem deixar de ser destacadas as questões geopolíticas envolvidas no evento: a ascendência do Comité France-Amérique por meio da diplomacia cultural a tentar propagar uma imagem da França como potência a instrumentalizar a cultura como um veículo de influência e de propaganda, empenhando-se por novos mercados para artistas – dado o momento de esgotamento dos salões tradicionais franceses – e procurando incitar, mesmo que de maneira discreta, o turismo cultural.

Como última indagação, estaria o Comité France-Amérique se esforçando para criar uma rede de museus didáticos nas Américas, tão em voga nos tempos atuais? Se sim, teriam os outros exemplares o mesmo final melancólico do paulistano?

Referências Bibliográficas

BULLETIN de L'Institut Français aux États-Unis. Paris, 1913.

CATALOGUE ILLUSTRÉ du Salon de 1913: Société des Artistes Français (peinture et sculpture). Paris: Édition Baschet; Bibliothèque des Annales, [1913].

CATALOGUE ILLUSTRÉ du Salon de 1913: Société Nationale des Beaux-Arts. Paris: Édition Baschet; Bibliothèque des Annales, [1913].

100 ANOS da Pinacoteca: a formação de um acervo. São Paulo: Fiesp, 2005.

DOZO, Björn-Olav. Le Comité France-Amérique et l'Alliance française à Montreal. In: PASSEURS d'histoire(s). Québec: Presses de l'Université Laval, 2010, p. 281-295.

ENAULT, François. Les salons en 1913. *La France Illustrée*, n. 2010, juin, 1913, p. 7.

EXPOSIÇÃO de arte franceza. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 set. 1913b, p. 3.

EXPOSIÇÃO de arte franceza. *O Estado de S. Paulo*, 9 set. 1913a, p. 6.

EXPOSITION d'Art français de São-Paulo. Avec le concours du Gouvernement de l'Etat de São-Paulo et sous le patronage du Gouvernement Français. Catalogues des œuvres exposées. Paris: Comité France-Amérique, 1913.

HANOTAUX, Gabriel. *L'Oeuvre du Comité France-Amérique de 1909 à 1918*: une campagne de dix anées. Paris: Comité France-Amérique, 1917.

_____. Préface. In: HOURTICQ, Louis. *L'Art français. Guide du musée d'enseigment de l'art français de Montréal.* Paris: Imprimerie nationale, 1922, p. 1-2.

HOURTICQ, Louis. L'Art Français au Brésil: l'exposition du Comité France-Amérique a São Paulo. *France-Amérique: Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*, novembre, 1913, p. 273-287.

_____. *Aux étudiants étrangers. Histoire-guide de l'art français. Un musée-type d'enseignement de l'art français à l'étranger: le musée d'art français de São Paulo.* Paris: Imprimerie nationale, 1920.

_____. *L'Art français. Guide du musée d'enseigment de l'art français de Montréal.* Paris: Imprimerie nationale, 1922.

_____. La construction d'une grande ville de l'Amérique Latine et son architecte: M. Ramos de Azevedo. *France-Amérique*. *Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*, janvier, 1927, p. 1-5.

KOECHLIN, Raymond. Le musée et la Bibliothèque des Arts Décoratifs de Paris. *BULLETIN de L'Institut Français aux États-Unis*, Paris, 1913, p. 10-12.

LEMOS, Carlos A. C. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini, 1993.

PINACOTHECA do Estado de S. Paulo: galeria de Bellas Artes em 1914. São Paulo: Siqueira, Nagel & Cia, 1914.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaço e a representação de uma nova cidade***:** São Paulo (1895-1930). 2v. São Paulo: FAUUSP, 2009. (tese de doutorado)

_____. 1913- A Exposição de Arte Francesa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: o que fazer com o que restou? In: AAVV. *História da arte em exposições:* anais do colóquio. Campinas: 2014, p. 214-226.

REGISTO de arte: exposição de arte franceza. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 out. 1913, p. 4.

Arte e Internet, da rede para a galeria

Maria Amelia Bulhões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A partir da análise da dificuldade do campo artístico em absorver a produtibilidade infinita da rede, exploramos o que tem sido feito em termos de uso da internet pelos artistas no Brasil. Focalizamos o pioneirismo de sua emergência e o caráter restrito desta produção, localizada fundamentalmente em espaços acadêmicos. Desenvolvemos algumas observações sobre as importantes contribuições dos web artistas brasileiros e contrapomos algumas experiências de pós-mídia arte. Destacamos como alguns artistas incorporam o pensamento em rede, ferramentas e imagens da internet, saindo do espaço *on-line* para articular diferentes mídias que circulam nos espaços exclusivos, reconhecidos e específicos da arte.

Palavras-chave: web arte, internet, pós-mídia arte

From the analysis of the difficulty of the artistic field in absorbing the infinite productibility of the internet, we explore what has been done in terms of internet use by artists in Brazil. We focus on the pioneerism of its emergence and the restricted character of this production, located mainly in academic spaces. We have developed some observations about the important contributions of Brazilian web artists and countered some post-media art experiences. We highlight how some artists incorporate the thought in network, tools and images of the internet, leaving the online space, to articulate different media that circulate in the specific, recognized and specific spaces of art.

Keywords: web art, internet, Postmedia art

Mesmo sendo o Brasil um dos países com maior número de usuários de internet no mundo, a penetração desta mídia no campo da arte é bastante restrita e suas possibilidades não são muito exploradas. Poucos artistas se dedicam a este meio com continuidade; normalmente realizam algumas experiências sem avançar muito na exploração de suas ferramentas. Ainda que a internet abarque completamente o dia a dia da maioria dos jovens, e mesmo de grande parte da população, este meio não é visto, pela grande maioria, como integrante do campo artístico.

A emergência da web arte no País coincidiu com os primórdios do uso da internet no mundo. Considerando que a disponibilização da internet ao uso público se inicia internacionalmente na segunda metade da década de 90 e que os trabalhos pioneiros de Olia Lialina e Vic Kosik são de 1996*, Lands Beyond* é bem atual no seu momento. Celso Reeks e Thiago Boud'hors criaram, em 1997, *Lands Beyond* (http://www.distopia.com/LandsBeyond/). Este trabalho é considerado pioneiro em web arte no Brasil, sendo reconhecido mundialmente. Nele os artistas refletem sobre questões de territorialidade e não lugar. Lembrando muito o trabalho do grupo Jodi, pelo modo aleatório de direções que toma ao navegarmos nele, o *site* traz referências e indicações de lugar com frases que se modificam pelo manuseio do espectador. Seu formato é simples, usando apenas html, o que torna a navegação fácil, e seu aspecto rico em cores traz uma estética especial ao trabalho. Dos mesmos artistas é *Sanctu*, de 1998 (http://www.distopia.com/sanctu/). Usando imagens tiradas de pinturas de Caravaggio, o *site* traz à tona a reflexão sobre o fim da sacralização da imagem, ao transformá-las em imagens pixelizadas e em formato de ícones de computador. Nas primeiras páginas do *site* há a opção de escolher entre seis ícones que são imagens coloridas de "santos". Em cada imagem encontra-se a porta de entrada para um labirinto de composições coloridas e evocativas de santificação com a imagem principal.

Ainda que emergindo precocemente, a prática da web arte no Brasil não se desenvolveu quantitativamente nem qualitativamente na proporção das práticas internacionais neste meio. O caráter experimental da produção nacional, localizada fundamentalmente em espaços acadêmicos, restringiu seu alcance a um público menor e muito especializado. Sem atingir o campo tradicional da arte nem o grande público da internet. A falta de apoio institucional, e mesmo empresarial, reduziu esta produção aos centros de pesquisa de arte e tecnologia e seu público aos estudantes destes centros.

As conexões com empresas que ocorreram foram mais usadas como publicidade de novos equipamentos do que como possíveis alianças na pesquisa e no de desenvolvimento de produtos. Exemplo disso é o caso dos eventos de arte locativa, que nos anos 90 se desenvolveram com o apoio das empresas de telefonia móvel, no intuito de difundirem seus equipamentos. Posteriormente, com a disseminação generalizada do uso destes equipamentos, não se fez mais necessário este tipo de *marketing* e se estancaram estes apoios empresariais, encerrando o ciclo desses eventos. A falta de uma real articulação redundou em dificuldades de atualização com as mais recentes inovações tecnológicas da rede que poderiam estimular a criação dos artistas. A

interlocução dos artistas com os centros de pesquisa avançados no mundo deram origem a muitos dos mais interessantes projetos de web arte.

Por outro lado, a fragilidade das instituições de arte no País dá ao mercado um protagonismo no campo artístico e o mercado não se interessa por práticas como a web arte, que se antagonizam às lógicas comerciais. As dinâmicas de reprodutibilidade, interatividade e de acesso ilimitado da internet conflituam com as restrições da circulação das obras no mercado de arte onde o fator escassez e unicidade funcionam como valores fundamentais. Os web artistas, que fazem suas carreiras mais voltadas à experimentação e interessados na ampliação do consumo e da fruição, se dedicam, em geral, ao trabalho acadêmico, encontrando dificuldades em se inserirem no circuito mais comercial da arte tradicional.

Há importantes artistas como Gizelle Beiguelman (São Paulo, 1962), que vem trabalhando há muitos anos, apresentando-se no circuito restrito da arte tecnológica e em mostras no exterior, com muitos prêmios, inclusive. Beiguelman, ainda antes da concepção da Web 2.0, criou *Paisagem0*, uma máquina de samplear que permitia a produção de visões do Brasil a partir de mixagem de sons, imagens, vídeos e textos disponibilizados em seu banco de dados. Na seção "mixer", uma porção de fotos, vídeos, sons e músicas era oferecida para o internauta produzir miniclipes que remetiam à cultura e à história do Brasil, com dados característicos e regionais. O *site* possibilitava, ainda, ao internauta ver as mixagens feitas por outros usuários, separadas por: Causos, Coisas do Brasil, Ideias do Brasil, Reciclagens, Lugares, Construções, Personagens, Flora e fauna e Símbolos nacionais. Este e muitos outros trabalhos, originais e inovadores, foram pouco divulgados no meio artístico. Entretanto, sua obra alcança maior difusão quando desenvolve projetos como *Cinema Lascado*, com vídeos e fotos de grande formato que são mostrados em espaços como a Zipper Galeria e o Centro Cultural da Caixa. Andrei Thomaz (.....), artista multimídia, que desde 2004 desenvolveu inúmeros trabalhos de web arte, teve sua carreira restrita aos espaços das produções tecnológicas, tanto em termos nacionais como internacionais. Sua participação em artes visuais, como as da Funarte e de galerias, se dá em mostras com Marina Camargo e Daniel Escobar, artistas mais articulados ao sistema da arte e que trabalham mídias mais aceitas no circuito tradicional. Lucas Bambozzi (Matão, 1965), que desenvolveu importantes trabalhos de web arte, é mais conhecido no meio de arte por suas instalações e vídeos do que pela produção *on-line*.

Entretanto, é possível observar que um novo fenômeno se delineia: artistas que não passam pela web arte, mas desenvolvem seus trabalhos se valendo das dinâmicas da rede. Eles não se atêm a produções *on-line*, extrapolam seus experimentos em diferentes meios. Estes artistas incorporam o pensamento em rede, as ferramentas e as imagens da internet, mas produzem obras e desenvolvem suas carreiras mantendo conexões com as tradições estéticas e midiática da arte e os espaços exclusivos, reconhecidos e específicos da arte. Essa produção tem sido denominada por alguns autores como pós-mídia arte.

Assim, por exemplo, Felipe Cama (Porto Alegre, 1970) em seu trabalho *Sul x North* (2010/2015) pesquisa a obra de Marianne North, uma artista inglesa que viajou documentando a flora e as paisagens de vários países e viveu no Brasil entre 1872 e 1873, no que viria a ser o estado do Rio de Janeiro. Na série *Sul x North*, Cama mostra reproduções de pinturas de North lado a lado com fotos atuais de turistas, apropriadas das redes sociais, clicadas nos mesmos locais que North retratou no século XIX. Assim, articula as dinâmicas das redes sociais e da internet 2.0 com o tipo de documentação que era feita no século XIX. Em *Search: Ericka* (2009) Cama se propõe a contar a história de uma pessoa apenas com dados coletados da internet a partir da busca pelo nome de Ericka no Google. A obra é composta de 35 pinturas a óleo, que mostram o cotidiano de uma pessoa comum, desconhecida, desde seu nascimento até eventos mais recentes. Ficção e realidade, tecnologia digital e meio tradicional da pintura se mesclam para surpreender e desconcertar o espectador.

João Castilho (Belo Horizonte, 1978), em *Morte Súbita* (2012), interconecta nove vídeos retirados do YouTube, todos envolvendo situações com reféns e conflitos. Os vídeos, primeiramente, focam na imersão em alguma cor do próprio vídeo e depois mostram a situação em si. No final, os nove vídeos são alinhados pelo momento do tiro. O impacto do tiro é reforçado e cria um *grand finale* pela diferença/repetição das imagens. Em *Pulsão Escópica* (2012), foram coletados *screenshots* feitos em *chats* e/ou produzidos em casa (no caso dos monocromos, as imagens em que não aparecem pessoas). A partir destas imagens o artista desenvolveu uma série de propostas em diferentes meios. O trabalho virou um livro, uma instalação e depois deu origem também à fotoinstalação *Intervalo* (2014). Castilho explora a linguagem visual quase padronizada dos meios tecnológicos, no caso a internet, para desenvolver um trabalho artístico diversificado e original

Marcelo Amorim (Goiânia, 1977) criou o *Purple Book* (2012), uma espécie de livro-álbum que contém imagens de intimidade de homens coletadas todas da internet. São imagens feitas em dormitórios coletivos de exército, *souvenirs* de amizades feitas fora de casa, imagens de camaradagens, e também eróticas. O formato do trabalho é o álbum de fotos, como os de antigamente, com as folhas de papel de seda entre as páginas. A impressão do expectador ao ter contato com a obra é de que se trata de um objeto antigo, guardado em segredo, quando na realidade são imagens atuais obtidas *on-line*. O que estava disponível na internet, no seu novo formato parece privado e restrito.

Esses artistas entram e saem da rede com liberdade, sem se preocupar com o desenvolvimento de experimentos tecnológicos nem articulados com o circuito da arte e tecnologia. Eles desenvolvem suas conexões com as instituições e com o mercado de arte. Tanto é assim que Felipe Cama é representado pela galeria Leme, onde fez exposições individuais, e em seu currículo apresenta participações em exposições coletivas com curadorias de Emanuel Araujo, Felipe Chaimovich e Tadeu Chiarelli. João Castilho, por seu turno, fez exposições nas galerias Celma Albuquerque e na Zipper, participou do projeto Rumos Itaú, além de participar de uma residência na FAAP e obter

as bolsas Funarte e Pampulha. Marcelo Amorim tem em seu currículo exposições nas galerias Zipper, Jaqueline Martins, Gentil Carioca e Oscar Cruz.

O uso da internet é para eles um meio de se apropriar das experiências do mundo atual, incorporando o cotidiano tecnológico em suas reflexões. Por outro lado, não se mantêm na rede *on-line*, extrapolam suas práticas para outras mídias artísticas mais aceitas no meio de arte. Com este tipo de estratégia eles estão ampliando suas perspectivas comunicacionais e ao mesmo tempo articulando possibilidades de obter reconhecimento dentro do sistema da arte.

Referências Bibliográficas

BULHÕES, Maria Amelia. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

GASPARETO, Débora. *O curto-circuito da arte digital no Brasil*. Santa Maria: Edição do Autor, 2014

PRADA, Juan Matin. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madri: Editorial AKAL, 2015 (2ª edición actualizada y ampliada).

http://www.akal.com/libros/PrActicas-artIsticas-e-Internet-en-la-Epoca-de-la-redes-sociales-2-ediciOn-actualizada/9788446042471

QUARANTA, Domênico. "#post-internet", in *Flash Art*, Issue 305, March-April 2014. JPG Download.

Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento

Ivair Reinaldim
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A relação entre produção cultural "indígena" e aquilo que nomeamos como história da arte no Brasil apresenta problemáticas incontornáveis, a partir da abrangência historiográfica da questão. Se "história da arte" e "museu" são dispositivos que se nutrem mutuamente, reforçando discursos sobre o que ambos legitimam como "arte", torna-se fundamental considerar os modos como artefatos de diferentes povos indígenas, expostos em museus etnográficos ou exposições temporárias em contextos artísticos, fornecem meios para problematizar os mecanismos discursivos de inserção e de exclusão internalizados por esses dispositivos.

Palavras-chave: culturas indígenas; história da arte; arte no Brasil; museus e exposições

The relationship between "indigenous" cultural production and what we nominate as Art History in Brazil presents compelling problematics, from the historiographical scope of the issue. If "Art History" and "museum" are devices that feed off each other reinforcing discourses on both legitimate as "art", it is essential to consider the ways in which artifacts of different indigenous peoples exposed in ethnographic museums or temporary exhibitions in artistic contexts provide the means to question the discursive mechanisms of inclusion and exclusion internalized by these devices.

Keywords: indigenous cultures; Art History; Art in Brazil; museums and exhibitions

A relação entre produção cultural "indígena" e aquilo que nomeamos como história da arte no Brasil apresenta problemáticas incontornáveis, a partir da abrangência historiográfica da questão. Por um lado, a forte atuação histórica de antropólogos, tais como Darcy Ribeiro, José António Braga Fernandes Dias, Els Lagrou, entre outros, cujos textos reforçam sintagmas como "arte índia", "artes indígenas", "arte étnica", sem que historiadores da arte, em geral, assumam posição mais efetiva e escrevam sobre o mesmo objeto, muitas vezes interessando-se apenas pelo modo como artistas, em diferentes períodos, dialogam com signos e práticas dessas etnias, ao assimilarem elementos que possam ser inseridos no contexto da "arte ocidental". Por outro, e intimamente atrelada à questão anterior, o confronto com a dificuldade em nomear, ou mesmo ressignificar, enquanto "arte" produções criadas em contextos comunitários, para os quais não há o desejo de colecionar, preservar e apreender esteticamente tais objetos – pelo menos, não, a partir das perspectivas tradicionais da história da arte e dos museus, o que torna por demais complexas a recontextualização e a aplicação direta de conceitos surgidos para dar conta das especificidades da arte ocidental. Se "história da arte" e "museu" são dispositivos que se nutrem mutuamente, reforçando discursos sobre o que ambos legitimam como "arte", torna-se fundamental considerar os modos como artefatos de diferentes povos indígenas, expostos em museus etnográficos ou exposições temporárias em contextos artísticos, fornecem meios para problematizar os mecanismos discursivos de inserção e de exclusão internalizados por esses dispositivos. Para tanto, neste primeiro ensaio voltado para o "tema indígena", busca-se investigar a problemática do deslocamento/descolamento dessas peças sob uma perspectiva da História da Arte.[1]

Ao pensar-se em algo categorizado como "arte indígena" (e suas designações similares), cabe reforçar que historiadores da arte, de modo geral, tendem a considerar parcialmente certos aspectos ligados à cultura dos povos indígenas no contexto de seu campo de investigação, sobretudo quando a iconografia desses grupos apresenta paralelos com a produção de artistas modernos e contemporâneos – vide a construção teórica que aproxima grafismos indígenas de obras abstratas geométricas, concebendo expressões como "vocação construtiva brasileira"[2] –, ou quando a referência explícita a um elemento simbólico/visual indígena exige tal aproximação temática – como no caso do conjunto de trabalhos elaborados por Lygia Pape, a partir do paradigmático Manto Tupinambá.[3] Curadores como Paulo Herkenhoff, Adriano

[1] Importante salientar minha formação em História da Arte, e não em Antropologia – o que reforça meu "lugar de fala" –, embora, na maior parte deste ensaio, trabalhe com bibliografia produzida por antropólogos. Tal investigação nutre-se de meu interesse por dois campos de pesquisa recentes e interligados: por um lado, o estudo da historiografia da arte no Brasil; por outro, a reflexão sobre curadoria de exposições, relacionada a meu projeto de pesquisa intitulado "Estudos Curatoriais: perspectivas históricas e atuais", desenvolvido no âmbito do PPGAV/EBA-UFRJ. Reforço, igualmente, a relevante contribuição dos discentes da graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ na disciplina "História da Arte no Brasil 1", voltada integralmente para a produção cultural dos povos indígenas brasileiros, que vem sendo por mim ministrada desde março de 2015.

[2] Uma exceção a essa constatação encontra-se na abordagem de Mário Pedrosa, para a qual indico a leitura do ensaio: CORRÊA, Patricia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. In: *Viz*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, vol. 15, n. 2, pp. 319-338, julho-dezembro de 2016.

[3] O chamado "mantelete emplumado" dos Tupinambás exposto na Mostra do Redescobrimento (2000) pertence ao departamento etnográfico do Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague. O exemplar foi

Pedrosa e Moacir dos Anjos têm questionado algumas separações operacionais entre obras de arte, imagens e objetos de cultura material em geral, reavaliando a contribuição e influência significativa de povos de origem não europeia na arte e cultura brasileiras, bem como os efeitos e consequências da violência física e simbólica da empreitada colonialista sobre eles – desse modo, o "descobrimento" deixaria de ser expresso pelo eufemismo do "encontro de culturas", passando-se a reconhecer explicitamente a "invasão" europeia e o processo de "conquista" de um território anteriormente habitado pelos povos ameríndios.[4] A produção textual que acompanha algumas das exposições realizadas por esses curadores, de caráter muitas vezes não acadêmica, em certos casos possui ênfase historiográfica, embora nem sempre seja reconhecida por essa contribuição para a história da arte no Brasil.

Se historiadores da arte evitaram dedicar-se com maior acuidade à problemática do reconhecimento da natureza artística de artefatos indígenas, por outro lado, antropólogos não tardaram em caracterizar tais objetos e imagens como "arte" – embora essa atitude não esgote a problemática. No capítulo intitulado Arte índia, do primeiro volume da coletânea História geral da arte no Brasil (1983)[5], Darcy Ribeiro, em conformidade com o organizador da publicação, torna implícito que a história da arte no país tem nos povos indígenas sua origem, utilizando a expressão genérica "arte índia" como modo de designar "certas criações conformadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição". Desse modo, para o antropólogo, falar em arte índia é em si fazer uma distinção entre artefatos de modo geral e peças que apresentem "alto grau de rigor formal" e "beleza extraordinária", evidenciando-se uma aproximação entre análise de cunho formalista e teoria estética. Se cabe ao antropólogo fazer tal distinção, Ribeiro não deixa de reforçar, no entanto, que haveria entre os povos indígenas um modo generalizado de produzir seja lá o que for, a partir de uma preocupação primordialmente estética. Reforça que mesmo identificando a primazia da natureza artística em peças de uso cerimonial, nada impede, a princípio, que artefatos de uso diário, com caráter meramente utilitário, também possam ser compreendidos como criações artísticas. Para o antropólogo,

> a expressão estética indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta os homens como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados.

levado para a Europa por Maurício de Nassau no século XVII, tendo sido presenteado ao rei dinamarquês. Além dessa peça, conhecem-se outros cinco exemplares: um na Bélgica, um na França e três localizados na Itália.

[4] Exemplo dessa abordagem pode ser conferido no catálogo da exposição Histórias Mestiças, realizada no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, de 16 de agosto a 5 de outubro de 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz. Cf.: PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Histórias mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015. Ressalta-se ainda as exposições A Queda do Céu, realizada no Paço das Artes, São Paulo, de 10 de abril a 5 de julho de 2015, e Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas, no Sesc Pinheiros, São Paulo, de 7 de setembro de 2016 a 7 de janeiro de 2017, ambas com curadoria de Moacir dos Anjos. Recentemente, o antropólogo Pedro Cesarino retoma a problemática na crítica intitulada Os ameríndios e a incerteza na arte contemporânea. In: *Arte!Brasileiros*, 27/9/2016. Disponível em: http://brasileiros.com.br/hxZy1

[5] O texto é republicado, com pequenas modificações, no volume 3 da Suma etnológica brasileira. In: RIBEIRO, Darcy et alii. *Suma etnológica brasileira*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Finep, 1986, pp. 29-64. Disponível em: www.etnolinguistica.org/suma

> Não se trata de nenhuma necessidade imperativa, como a fome ou a sede, bem o sabemos; mas de uma sorte de carência espiritual, sensível onde faltam oportunidades para atendê-la; e de presença observável, gozosa e querida, onde floresce. (RIBEIRO, 1983, p. 49)

Ao generalizar a capacidade humana de expressão sensível, Darcy Ribeiro procura identificar na produção dos povos indígenas brasileiros certos padrões visuais e formais capazes de promover fruição estética em seus produtores, por meio da fatura e da habilidade técnica. Ancorado nos desdobramentos do pensamento estético do século XVIII, privilegia a beleza visual, a regularidade das formas e a contemplação, compreendendo tais aspectos como arcabouço conceitual aplicável universalmente.[6] Ao afirmar que essa posição teórica norteou o modo como se deu a seleção da maior parte das peças etnográficas disponíveis nas coleções museológicas brasileiras, no entanto, não deixa de reconhecer que a noção de arte ligada ao universo indígena está mais próxima à posição do etnógrafo, que identifica um conjunto de artefatos como objetos artísticos, do que em relação ao modo como indivíduos pertencentes ao grupos que produziram tais objetos veem o resultado de sua ação.

No texto Arte, arte índia, artes indígenas, publicado no catálogo Artes Indígenas da Mostra do Redescobrimento (2000), o antropólogo português José António Braga Fernandes Dias, curador desse recorte da exposição, reavalia o que outrora era designado como "arte índia", no singular, objetivando "trazer as práticas expressivas indígenas para o contexto da arte e fazê-las participar numa revisão não redutora da arte brasileira". Ao afirmar a presença desses povos, no plural, e de suas criações na história da arte no Brasil – e não apenas como fonte de inspiração, ou base identitária para a construção ideológica de uma arte genuinamente nacional –, não deixa de problematizar essa operação discursiva. O próprio autor, a partir de seu local de fala, reforça que:

> Apesar de chamarem arte o seu tema de estudo, os antropólogos não têm grande preocupação em entender a natureza daquilo de que estão a tratar; mais frequentemente,

[6] Nesse sentido, Darcy Ribeiro alinha-se a outros antropólogos. Segundo Franz Boas, em seu livro Arte primitiva [1927], "A simples existência do canto, da dança, da pintura e da escultura em todas as tribos conhecidas constitui uma prova do desejo profundo de produzir coisas que se revelem agradáveis pela sua forma e pela capacidade humana de as apreciar. (...) Quando o tratamento técnico atingiu um determinado grau de excelência, quando o controle dos processos envolvidos é tal que algumas formas características são produzidas, chamamos ao processo uma arte, e, por muito simples que as formas sejam, elas podem ser julgadas do ponto de vista da perfeição formal." Importante salientar que o próprio Boas reforçava a existência de outras ênfases, embora reconhecesse a primazia do aspecto técnico-formal-estético sobre a dimensão semântica: "Muitas obras de arte afetam-nos de modo diferente. As emoções podem ser estimuladas não só pela forma, mas por associações íntimas entre a forma e as ideias que os indivíduos detêm. Por outras palavras, quando as formas exprimem um significado, porque remetem para experiências passadas ou porque funcionam como símbolos, acrescenta-se um elemento novo à apreciação. A forma e o seu significado combinam-se para colocar o espírito acima do estado de indiferença emocional da vida quotidiana. Uma escultura ou uma pintura, uma composição musical, uma obra dramática ou uma pantomina poder afetar-nos deste modo. E isto é igualmente verdadeiro para a arte primitiva." BOAS, Franz [1927] apud DIAS, José António Braga Fernandes. Arte, arte índia, artes indígenas. In: *Mostra do Redescobrimento*: Artes indígenas. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 43, 46.

> evitam confrontar o problema da definição de arte, da definição dos critérios que levam determinado objeto ser considerado [ou não] arte. (DIAS, 2000, p. 38)

Se em Darcy Ribeiro é verificável certa ambiguidade entre aquilo que grupos indígenas identificam como beleza e a visão estética do antropólogo no momento em que coleta peças para constituir um conjunto significativo de coleções etnográficas, para Fernandes Dias o problema localiza-se na evidente constância quanto à configuração e natureza das peças que recebem o estatuto "arte indígena". Mesmo sabendo-se que o critério que ressignifica um artefato como obra de arte varia de autor para autor, em geral, esse procedimento tende a ocorrer somente com artefatos visualmente próximos à concepção moderna de objeto artístico – ou seja, uma máscara ou um manto emplumado assemelham-se formal e visualmente a uma escultura, tornando-se um objeto passível de ser colecionado, exposto e analisado a partir de parâmetros da estética e da história da arte ocidental.[7] No entanto, como afirma Fernandes Dias, o termo "arte" não designa uma classe de objetos em si, mas um valor atribuído a algo, seja objeto, processo, ação. Como categoria do pensamento humano, altera-se no decorrer do tempo e no âmbito de cada cultura; apresenta-se igualmente como estratégia discursiva de valorização e diferenciação, reforçando o afastamento entre aqueles que detêm a capacidade legítima de reconhecer e nomear algo enquanto arte e aqueles que não o podem fazer, mesmo que o queiram.[8]

Fernandes Dias questiona a posição adotada pelos antropólogos ao recorrerem à noção de beleza como critério, acompanhando suas análises do emprego superficial de um vocabulário pertencente à história da arte, como o que ocorre na criação de terminologias, tais como "estilos étnicos", "tradições tribais", "iconografias indígenas". A arte contemporânea inaugura uma nova problemática quanto à relação entre artefato e obra de arte, forma e visualidade, performatividade e conceito, questionando-se, a partir dela, em que sentido seria arte indígena apenas aquilo que pode ser coletado e exibido em um museu ou exposição. Nesse sentido, um ritual indígena não poderia ser entendido como happening ou performance? Se artistas reconhecidos no sistema de arte assumem rituais e visualidades indígenas como importante fonte de referência para suas investigações poéticas, essa ação poderia modificar a visão redutora que a história da arte tem das práticas indígenas em geral? A dimensão conceitual e simbólica da visão de mundo dos povos indígenas poderia sobrepor-se à recorrente valorização formal e estilística das peças de caráter objetual por eles produzidas? Em outros termos, mudando-se o entendimento sobre arte, antropólogos passaram a

[7] Para Darcy Ribeiro, por exemplo, os gêneros de mais alto interesse artístico dos índios brasileiros no campo das artes plásticas são a arte plumária e a pintura de corpo, as artes líticas, os trançados e tecidos, a cerâmica, a edificação de malocas. No entanto, não deixa de abordar a música, a literatura, as danças e o que denomina arte das festas cerimoniais.

[8] "Quando os antropólogos querem atacar as hierarquias evolucionistas e as dicotomias decorrentes (primitivo/civilizado, simples/complexo) e promover a igualdade cultural dos não-ocidentais em face de uma audiência ocidental, não é de estranhar que afirmem o princípio da universalidade da arte, adotando, acriticamente e de modo não-histórico, conceitos ocidentais de arte, mais ou menos convencionais, em que englobam de maneira mais ou menos simplista os objetos e as práticas que selecionam de outras culturas." In: DIAS. Op. Cit., p. 39.

identificar caráter estético também em situações e práticas que gerações anteriores não cogitavam que pudessem ser compreendidas como expressão artística.

Como produção bibliográfica recente sobre o assunto, o livro Arte indígena no Brasil (2009), escrito pela antropóloga belga radicada no país Els Lagrou, evidencia um alargamento do que se entende por "arte indígena", a partir do emprego de conceitos como "alteridade" e "agência". Para Lagrou é importante o reconhecimento da diversidade de etnias e de artes dos povos indígenas brasileiros, ressaltando as especificidades dessa produção e não tanto os aspectos que ela supostamente compartilharia com a obra de arte ocidental. Nesse sentido, afirma que "não é porque inexistem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental, que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza". (LAGROU, 2009, p. 11)

Ao mesmo tempo em que afirma a necessidade de relativização e ampliação de conceitos e abordagens teóricas quando se fala em artes indígenas, Lagrou procura defender possíveis paralelos conceituais entre a produção cultural desses povos e a arte contemporânea, uma vez que nesse contexto obras de arte não necessariamente são objetos criados para serem contemplados esteticamente, sendo capazes de "agir" de maneiras variadas sobre seu público. Assim como em muitas proposições de arte contemporânea, nas artes indígenas, para além da beleza formal e visual, há a presença de objetos que condensam ações, relações e sentidos, por meio dos quais pessoas agem, produzem e existem no mundo. Cabe ainda reforçar que se na arte contemporânea torna-se tarefa complexa definir uma visualidade específica para a obra de arte ou um perfil restrito de artista, visto tratar-se de território de maior experimentação e liberdade artística, não haveria motivos a priori para se questionar por que um artefato anteriormente compreendido como etnográfico não poderia ser ressignificado como obra de arte.[9] Desse modo, a arte contemporânea abriria um precedente de outra ordem, para além do debate histórico entre "arte primitiva" e "arte moderna", de modo a (temporariamente) tentar por fim a essa problemática.

Seja na concepção de um objeto, ou em uma prática ritual, quem fabrica algo no contexto indígena não é um artista, nos moldes ocidentais, mas aquele que possui capacidade de diálogo, percepção e interação com seres de outras naturezas. Assim, o que determina a "eficácia" da arte indígena, segundo Els Lagrou, é a capacidade agentiva do que é fabricado, o processo cognitivo produzido nas pessoas que interagem com as imagens e objetos que foram fabricados – ou seja, as artes indígenas apresentam função mais perfomativa/produtiva que contemplativa/comunicativa. A antropóloga argumenta ainda que "o que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem" (LAGROU, 2009, p. 37). Predomina igualmente entre esses povos a noção de alteridade, uma vez que a identidade ameríndia é constituída pela incorporação do outro como fonte de inspiração artística e cultural (sejam seres

[9] No entanto, perpetua-se a prática autoritária de tomada de decisão em detrimento do outro, ignorando-se/obliterando-se a capacidade de seus criadores opinarem/decidirem por si mesmos qual o estatuto de sua produção cultural. Cabem, enfim, os questionamentos: arte indígena por que e para quem?

sobrenaturais ou de outros grupos étnicos). Elementos absorvidos ou negociados com o exterior, precisam ser "pacificados", o que constitui um processo de transformação com características eminentemente estéticas. Por isso,

> A maioria dos povos ameríndios não guarda as peças, máscaras, adornos confeccionados de palha ou de penas, depois de tê-las usado nos rituais. Fora do contexto da encenação, elas perdem sua eficácia e seu valor, representam perigo, precisam morrer e são destruídas, desmontadas ou penduradas nas vigas das casas cerimoniais onde 'morrem lentamente'. (...) O hábito de fazer peças para a exposição e contemplação, sem usá-las ou alimentá-las, não existe em nenhum grupo indígena. (LAGROU, 2009, p. 65)

Quando artefatos indígenas mudam de contexto, modificando-se seus usos e sistemas de circulação, sobretudo quando incorporados como emblemas de identidade étnica ou obras de arte expostas em museus, seu modos de agir sobre as coisas e as pessoas, sua "agência", altera-se radicalmente. Esse processo define outra face da mesma moeda, uma vez que reconhecer um artefato como obra de arte – e afirmar a validade da expressão "arte indígena" – pressupõe operações de deslocamento, descolamento, apagamento e/ou mudança de perspectiva e significação. Se é possível adaptar conceitos como "arte" ou "estética" a tais contextos, fato é que é da natureza dos povos indígenas não produzirem objetos para a mera contemplação, colecionismo ou preservação. No contexto comunitário, não se identifica a figura ocidental do artista, pois todos produzem e são hábeis no que fazem – embora, em muitos casos, alguns indivíduos sejam reconhecidos pelo grupo como mais habilidosos que os demais na execução de certas tarefas. Tal condição promove a diluição da atividade artística em prol de um esforço de integração social – uma arte mais "comunal" que individual, afirma Darcy Ribeiro –, uma vez que a produção desses povos tende a reiterar signos e elementos da tradição compartilhados pelo grupo. Para Ribeiro, a produção cultural dos povos indígenas cumpre três funções elementares:

> a de diferenciar o mundo dos homens, regidos pela conduta cultural que se constrói a si mesma, do mundo dos bichos, comandados por impulsos inatos, inevitáveis e incontroláveis; a de diferenciar aquela comunidade étnica de todas as outras, proporcionando um espelho em que ela se vê e se contrasta com a imagem etnocêntrica que tem de outros povos; cumpre, ainda, a função geral de dar aos homens coragem e alegria de viver, num mundo cheio de perigos, mas que pode ser melhorado pela ação dos homens. (RIBEIRO, 1983, p. 52)

Se há tantas artes quanto povos ditos indígenas – o que acarreta identificar as diferenças existentes nos vários grupos étnicos ameríndios –, é possível pensar em arte índia, no singular, uma vez que predomina nessa produção o que Darcy Ribeiro denomina "ar de família". Essa problemática da generalização aparece na Mostra do

Redescobrimento, uma vez que os objetos expostos, em sua maioria, não foram produzidos com essa finalidade. Além do mais, o que sob um aspecto pode ser entendido como "ar de família", por outro reforça a capacidade dos museus e das exposições de diluir diferenças culturais, nivelando tudo ao mesmo caráter estético, contemplativo e desinteressado dos objetos artísticos ocidentais, induzindo o público que frequenta museus e exposições a se condicionar a esses dispositivos. Mas se essa é uma condição (e problemática) atual desses objetos, cabe reforçar que nem sempre foi assim.

Objetos provenientes de culturas ameríndias, coletados e enviados para a Europa desde o final do século XV, eram primeiramente compreendidos como fragmentos de uma realidade exótica e distante, designados como *mirabilia* (maravilhas), para serem inseridos nos gabinetes de curiosidade (*Wunderkammer*), sem distinção entre espécimes naturais e exemplares culturais. Com o iluminismo surge a preocupação sistemática em separar, ordenar, classificar e elucidar, a partir das especializações disciplinares, dando origem à antropologia e às coleções especificamente etnográficas. Ao contrário das obras de arte, que valem por sua qualidade intrínseca (autonomia estética), os objetos etnográficos coletados em diferentes continentes possuíam origem funcional (utilidade prática e social) e serviam como documentos de estágios do desenvolvimento humano – em muitos casos, eram também vistos como formas embrionárias, "primitivas", do que se compreendia como "artístico" no contexto das belas artes, algumas peças podendo ser englobadas na categoria de "artes decorativas". Com o advento do modernismo, ocorre uma subversão radical nesse processo, a partir do interesse de artistas pelo denominado "primitivismo", quando artefatos etnográficos passam a ser considerados por suas características formais e estéticas. Nesse contexto, nasce a expressão "arte primitiva".

Se outrora aos museus etnográficos eram confiadas a guarda, preservação e divulgação de seus acervos, sua existência também relacionada às primeiras práticas da antropologia, instituições como o Museu Nacional (Rio de Janeiro), o Museu Paulista (São Paulo) e o Museu Emiliano Goeldi (Belém) abrigaram as primeiras investigações científicas sobre os grupos indígenas brasileiros, "recebendo e respaldando pesquisadores estrangeiros, promovendo expedições de pesquisa, incorporando as coleções de artefatos recolhidas junto a estes povos, por pesquisadores estrangeiros e nacionais, e publicando os primeiros trabalhos e monografias etnográficas" (GRUPIONI, 2008, p. 22). Naquele momento, era necessário e urgente coletar e preservar aspectos da cultura material dos povos indígenas, pois acreditava-se que esses grupos fatalmente seriam extintos frente ao progresso civilizacional. A coleta de artefatos por eles produzidos era o modo de constituir um conjunto de documentos capazes de atestar modos particulares de vida e atividades humanas, diferentes dos da civilização ocidental. Se de fato a salvaguarda das peças contribuiu para preservar a cultura material de etnias hoje desaparecidas, na maioria dos casos, essa visão catastrófica não ocorreu, embora muitas peças coletadas cristalizem práticas que se modificaram com o tempo. Com a emergência dos programas de pós-graduação ligados às universidades e a preferência das novas gerações de antropólogos pelo estudo de campo junto a povos nunca ou pouco

estudados, a prática de coleta de cultura material e pesquisa a partir dos acervos museológicos diminuiu de modo considerável. Nesse contexto, como explicita Luís Donisete Benzi Grupioni, as peças localizadas nesses acervos passam a ser menos interessantes para os antropólogos, somadas a outros problemas metodológicos:

> Em quase todos os museus encontramos conjuntos significativos de peças sem identificação sequer do coletor e da data da coleta e muitas vezes também do grupo étnico que as produziu. Uma parte considerável das coleções existentes em museus brasileiros constituem, na verdade, conjuntos de peças, coletadas de forma aleatória, fragmentada e desacompanhada de uma documentação básica, necessária para seu estudo. (GRUPIONI, 2008, p. 26)

Nessas condições, diminui-se o interesse etnográfico; contudo, favorece-se a abordagem estética, por meio da suposta autonomia que essas peças passariam a ter, sem memória, desconectadas de documentação etnográfica e de sua origem. Circulando por exposições de arte, peças desses acervos submetem-se a novas leituras e interpretações, ocorrendo, de modo geral, duas tendências expositivas principais: por um lado, a afirmação dessas peças como obras de arte únicas, encerradas em mobiliário expositivo, sem referência a sua origem, função, etc.; por outro, uma exibição contextualizada, em que cada peça é acompanhada de um relato textual, vídeo ou registros fotográficos, contendo dados contextuais dos produtores, da recepção e funções que a peça apresenta no âmbito comunitário, uma vez que mesmo na arte contemporânea a dimensão conceitual da obra não pode ser resumida em sua visualidade. No entanto, é importante salientar que, independentemente da tendência, o lugar que esses objetos assumem na conjuntura dos museus e das exposições de arte não necessariamente relaciona-se com intenções e valores nativos.[10] É preciso que se debata com mais acuidade tais questões, se não no campo da antropologia, acima de tudo na prática curatorial recente e na pesquisa em história da arte no Brasil. Não se trata de assunto encerrado, mas que apenas se inicia.

Referências Bibliográficas

[10] Segundo Els Lagrou, "Ao acompanhar a produção de uma coleção de máscaras para serem usadas em uma performance fora da aldeia e depois vendidas para uma coleção de museu, Barcelos Neto observa, no entanto, que a lógica das máscaras que funcionam como máquinas ou extensões do poder de agência dos *apapaatai*, seus donos sobrenaturais, não é em nada afetada. O sentido da transação cosmológica, política e econômica presente nos rituais xinguanos, tanto com relação ao mundo político intra- quanto extra-xinguano, não é abandonado, somente renegociado, e envolve o mesmo processo de pagamento e de 'desubjectivação' das máscaras depois do uso. Se depois do uso as máscaras seriam queimadas na aldeia, aqui elas serão guardadas em seu estado semimorto. Assim as máscaras ao chegarem à exposição não mais tinham seus dentes, e uma chegava até sem olhos. A máscara tinha, portanto, perdido grande parte do seu poder de agência." LAGROU, *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 75).

CESARINO, Pedro. Os ameríndios e a incerteza na arte contemporânea. In: *Arte!Brasileiros*, 27/9/2016. Disponível em: http://brasileiros.com.br/hxZy1

CORRÊA, Patricia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. In: *Viz*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, vol. 15, n. 2, pp. 319-338, julho-dezembro de 2016.

GRUPIONI, Luís Donizete Benzi. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. In: *Museu, Identidades e Patrimônio Cultural*, Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Suplemento 7, pp. 21-33, 2008.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIAS, José António Braga Fernandes. Arte, arte índia, artes indígenas. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Artes indígenas. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 36-57.

PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Histórias mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983, pp. 46-87.

_____. Arte índia. In: RIBEIRO, Darcy et alii. *Suma etnológica brasileira*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Finep, 1986, pp. 29-64. Disponível em: www.etnolinguistica.org/suma

Abstrações em movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo

Rodrigo Vivas
Universidade Federal de Minas Gerais

A presente comunicação estuda as obras premiadas nos Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte na década de 1960. A historiografia da história da arte relativa ao período se debruçou sobre a correspondência entre concretismo e neoconcretismo, mas pouca atenção foi direcionada aos artistas “tachistas" ou relacionados a “abstração informal". O trabalho problematiza a ausência de estudos sobre o tema ao propor a análise de um conjunto de obras premiadas nos Salões realizados na capital e que figuram atualmente como parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Palavras-chave: informalismo; arte na década de 1960; Salões de Arte.

The present communication studies the award-winning works in the art salons of Belo Horizonte in the 1960. The art history historiography for the period discussed the correspondence between concretism and neoconcretismo, but little attention was directed to artists related to "informal abstraction" or "tachisme". The work problematizes the absence of studies on the subject when proposing the analysis of a set of awarded works in the art Salons held in the capital and that currently appear as part of the collection of Pampulha art museum.

Keywords: art informel: art in the 1960; art salon

A história da arte *em* Belo Horizonte[1]

O primeiro esclarecimento se refere ao título deste capítulo: "A história da arte *em* Belo Horizonte". Inexiste na conjunção anterior de palavras o interesse pela demarcação de uma análise exclusiva dos artistas mineiros ou pela construção de uma história da arte regional. A questão residiu em sua compreensão enquanto elo entre as produções nacional e internacional. Infelizmente, no Brasil, apenas recentemente os pesquisadores estão realizando os deslocamentos necessários para o estudo de museus fora do eixo Rio-São Paulo. Destaca-se o esforço de Emerson Dionisio de Oliveira[2] ao colocar em perspectiva as narrativas construídas por nove museus regionais de arte contemporânea. Um trabalho de fôlego que consegue fornecer uma ampla visão dessas instituições organizadas e representadas pelos salões de arte, exposições de arte, por artistas e agentes escolhidos como consubstanciadores a tais percursos institucionais. Através do trabalho de Emerson Dionisio[3] verifica-se a recorrência da participação de artistas dentro do quadro de seleção e premiação dos vários salões regionais ocorridos no Brasil.

Artur Freitas[4] realizou, em igual medida, importante trabalho que discorre sobre a transição entre a produção figurativa e a abstrata nos Salões de Arte do Paraná, sendo mais um exemplo que desloca o olhar do tabuleiro tradicional que somente reconhece os estados de Rio de Janeiro e São Paulo como realizadores de movimentos efetivos e representantes de todo o quadro nacional.

No cenário campineiro, é notória a atitude de Renata Zago[5] ao centralizar em sua dissertação de mestrado as ocorrências dos Salões de Arte em Campinas, delineando extenso panorama acerca dos participantes. Esses estudos acabam por revelar de forma significativa a realidade do processo de conexão e intercâmbio entre críticos e artistas na década de 1960.

Os referidos trabalhos compartilham o horizonte de interesse do presente estudo, mas encontra-se aqui um caráter de diferenciação que conduz à análise institucional em paralelo à análise específica das obras premiadas e incorporadas aos acervos mineiros. Tal caminho é repleto de riscos e limitações: seja as dificuldades de acesso

---

[1] O presente trabalho faz parte das pesquisas desenvolvidas nos últimos anos pelo Grupo de Pesquisa do CNPq — "Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV- -BH)". O objetivo é realizar o estudo da história da arte em Belo Horizonte a partir das obras reunidas nas coleções do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), Museu Mineiro (MM) e Museu de Arte da Pampulha (MAP).

[2] OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *Museus de fora*: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil. Porto Alegre (RS): Zouk, 2010.

[3] OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *A Arte de Julgar:* apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Campinas, SP Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. p. 475-487

[4] FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná:* anos 50 e 60. Revista de História Regional, 8(2): 87-124, Inverno, 2003.

[5] ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas.* 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000438111>. Acessado em 21 abr. 2012.

às obras guardadas nas reservas técnicas dos museus[6], seja as inerentes ao embate direto com as obras artísticas. Como se sabe, as análises de obras artísticas são sempre parciais e iniciais. O fato de serem quase nulos os comentários críticos, referências e dados anteriores sobre as obras e seus produtores converte o trabalho em um transcurso penoso e até mesmo solitário. Como é prazeroso encontrar um texto - por menor que seja, escrito por um crítico que tentou desvendar ou traduzir em palavras o contato com a obra de arte! O desenvolvimento da pesquisa sobre o tema é longo e os resultados não parecem demonstrar o seu tempo de gestação. Como atesta Rodrigo Naves,[7]

> Quem já escreveu sobre arte sabe bem a diferença de falar sobre uma obra já envolvida numa prosa que se instila em sua aparência, permitindo uma argumentação mais ventilada, e enfrentar produções que exigem antes uma descrição crítica cerrada, que propicie ao olhar algo mais do que o deleite ou o inefável.

Tendo em vista esse universo, defendemos a tese de doutorado em 2008, sobre os Salões de Arte de Belo Horizonte[8] que segue da origem dos salões de arte, registrada em 1937 até 1969, recorte no qual o evento abandona as definições "municipal" e "belas-artes" e passa a assumir os vieses dos termos "nacional" e "arte contemporânea".

Naquele momento particular de exame, os salões e as premiações não pareciam produzir a menor coerência. Cada salão analisado indicava um universo particular. Com o lançamento do livro *Por uma história da arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte,[9] o avanço na discussão se tornou viável, mas ainda era extensa a delimitação temporal, o que pode ter comprometido a profundidade das constatações. Nesse momento, o adensamento das análises tornou latente o traçar de uma ideia de conjunto e a concepção de uma hipótese: a ofensiva abstrata nas bienais brasileiras e sua consequente disseminação para o território nacional. A afluência paradoxal entre inserção e distanciamento da pesquisa convergiu para sua retomada por um novo prisma de investigação. O que anteriormente havia se apresentado como diversidade foi agora transformado em unidade, mesmo que instável. Não que as produções não sejam dotadas de elementos que permitam o estabelecimento de conexões gerais e ampliadas, mas foi a análise pormenorizada das obras premiadas que norteou a constatação aqui exposta.

---

[6] Uma das modalidades de premiação dos Salões de Arte denominava-se "prêmios de aquisição". O artista premiado recebia um valor monetário, geralmente doado por uma empresa, e sua obra poderia ser incorporada ao acervo da instituição promotora do Salão.
[7] NAVES, Rodrigo. *A forma difícil:* ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996. p. 10.
[8] VIVAS, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte:* 1960-1969. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.
[9] VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte:* artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

Nesse sentido, a concentração fundamenta-se na década de 1960 e na instituição responsável pela visibilidade, legitimação e aquisição das obras artísticas: os Salões Municipais de Belas Artes (SMBA). Realizados anualmente, foram responsáveis por congregar grande parte da produção nacional e dispor da participação de críticos como Mário Pedrosa, Walter Zanini, Frederico Morais, Walmir Ayala, José Geraldo Vieira, dentre outros. Apesar de encontrarmos as primeiras discussões sobre arte abstrata na participação de Candido Portinari na Exposição de Arte Moderna em 1944 em Belo Horizonte,[10] que será apresentada no decorrer desse texto, a relevância do debate se apresenta com maior contundência na década de 1960.

As bienais internacionais de São Paulo foram inauguradas em 1951, aspecto que merece ser estudado a fim de apreender o papel do evento na constituição das produções artísticas regionais. Busca-se acompanhar, assim, as participações de artistas nas bienais comparativamente às premia-ções dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA-BH), ambas inquestionáveis no que diz respeito às edificações de significado nas décadas de 1950 e 1960. É importante esclarecer que as análises são realizadas buscando evitar tanto a supervalorização do evento internacional, quanto a desvalorização de sua representatividade dentro do circuito artístico. O cuidado recaiu, neste sentido, na recusa em transformar a produção de outras unidades da federação apenas como mais uma de suas possíveis consequências.

Um dos esforços dessa pesquisa está em contextualizar as produções artísticas acompanhando a recepção à época em que as obras foram produzidas. Esse esforço é importante para não projetarmos no passado análises que foram construídas no presente, como demonstra Rodrigo Naves no artigo "Um azar histórico".[11] O autor elaborou uma refinada discussão das diferenças entre a recepção de uma produção artística em um determinado período e o seu reconhecimento artístico posterior. Várias são as produções reconhecidas muitos anos depois de sua produção, mas também não é raro que o reconhecimento de algumas tenha sido forçado à época em que foram realizadas. Um exemplo talvez seja suficiente para esclarecer esse anacronismo. Lygia Clark e Hélio Oiticica são atualmente os artistas mais reconhecidos da década de 1960, mas existia essa noção compartilhada na década em que produziram? A grande maioria dos especialistas sabe que não. Esses artistas eram conhecidos assim como outros nomes que atuaram na década de 1960, mas por qual razão os demais foram "esquecidos"? Tal fato pode ser explicado por um tipo específico de crítica, como explica Naves, que acaba por produzir:

> um finalismo que interpreta a história da arte da frente para trás, privilegiando assim as obras de arte modernas que desembocariam na arte contemporânea, e numa arte

[10] A Exposição Moderna de 1944, também conhecida como "Semaninha" reuniu artistas de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo. Durante três meses os artistas e pensadores ligados às artes proferiram palestras, além de ter sido realizada uma grande exposição a qual foi invadida e teve oito telas rasgadas.
[11] NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 211.

> contemporânea oposta a características fundamentais da arte moderna.[12]

O problema, ainda conforme Naves, está na criação de uma "espécie de justificativa *teórica* para a superioridade das obras de Oiticica e Clark, apoiada no fato de que teriam antecipado um movimento necessário e irreversível da história da arte".[13]

Desse modo, alguns pesquisadores utilizam os nomes desses artistas como chancela de *vanguarda,* produzindo a fascinação automática. Independente do teor das ações por eles desempenhadas, suas respectivas presenças se tornam justificativas para dotar qualquer evento de relevância. Sintomático é o caso do destaque construído para as exposições *Vanguarda Brasileira* e *Do Corpo à Terra*,[14] altamente dependentes e vinculadas à falsa participação de Hélio Oiticica, que, apesar de "figurar" nos dois eventos, não participou de nenhum.

No intuito de erigir sobre tais equívocos uma atitude distanciada, torna-se necessária uma passagem do evento à análise das obras e/ou das proposições artísticas. O contato e o estudo das obras artísticas estariam em contradição à certeza do discurso da "verdade histórica". Dessa forma, é de extrema importância o levantamento e análise das obras produzidas ou incorporadas fora do circuito do Rio de Janeiro e São Paulo. O objetivo, como delineado no início, não se resume à realização de histórias da arte regionais, mas sim, na expansão à percepção da capacidade dos museus modernos brasileiros de reunirem artistas importantes, contribuindo para a reversão do atual cenário de invisibilidade e para a demarcação de uma tradição artística.

Movimentando a crítica de arte, portanto, na década de 1960, se efetiva nos SMBA de Belo Horizonte o debate entre concretos, neoconcretos envolvidos em uma dinâmica de racionalização ou não das formas geométricas e os artistas informais, fazendo com que a querela a princípio polarizada entre concretos e neoconcretos receba uma nova fisionomia e informal. A querela a princípio polarizada entre concretos e neoconcretos recebe uma nova fisionomia. Uma quantidade significativa de artistas considerados informais passou a fazer parte das premiações das Bienais e, consequentemente, atingiram um lugar de notoriedade nas artes visuais. No momento em que a arte brasileira parecia abandonar a necessidade de representação da realidade nacional e estava próxima à instauração de uma arte vanguardista, os artistas e o circuito são "surpreendidos" com o informalismo. O debate foi fartamente levantado por estudos importantes.

---

[12] NAVES, op.cit.

[13] Idem, ibid.

14 As "mostras" *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra* ocorrem paralelamente e fazem parte do mesmo projeto coordenado por Frederico Morais. A primeira é realizada na parte interna do *Palácio das Artes*, e *Do Corpo à Terra* ocupa toda a extensão do Parque Municipal. A emergência dessas mostras refere-se a um conjunto de mudanças nas artes plásticas da década de 1960, que dialoga com questões levantadas anteriormente por Hélio Oiticica e Frederico Morais. O primeiro, principalmente, introduz o conceito de "nova objetividade", rompendo com definições artísticas tradicionais. Como é demonstrado, Morais tem um papel importante para Minas Gerais, tendo sido um fundamental articulador das artes plásticas em um circuito ainda incipiente. (VIVAS, 2012, p. 156).

Nessa leva, alguns trabalhos como o da pesquisadora Maria Luiza Tavora,[15] foram, de certa maneira, norteadores de preocupações que se estenderam à recepção da crítica de arte com relação a arte abstrata informal no Brasil, entre os anos 1950 e 1960, principalmente no estudos sobre a artista Fayga Ostrower. A pesquisa de Távora trouxe importantes reflexões sobre questões da época, na qual uma parcela operante da crítica de arte buscou validar a arte abstrata apenas pelo viés da geometrização das formas:

> Nos anos 1950/60, os críticos de arte mais ativos estavam profundamente engajados com a idéia de que a abstração só encontrava sua razão de ser em um tratamento formal vinculado à geometria. Amplamente fundamentada, esta posição contaminou os enunciados propostos por muitos para a arte informal — "arte não pensada", "vale-tudo", "abstracionismo ornamental" — levando seus defensores a equívocos no embate com obras que fugiam à estruturação geométrica do espaço, como é o caso da gravura de Fayga Ostrower.[16]

Apesar das diferenças teóricas e práticas do fazer artístico entre os grupos concretistas do Rio e de São Paulo, as suas produções eram constituídas ainda por matrizes geométricas, ambos partiam de interpretações e da aderência de questões internacionais que permeavam a Arte Concreta. Esses dois grupos compartilhavam de uma posição à produção da arte informal. Waldemar Cordeiro, um dos membros do grupo Ruptura, concretista de São Paulo, já na década de 50 reconheceu que a Arte Abstrata no Brasil não poderia ser considerada tal como um grupo homogêneo. O artista também se dedicou a demonstrar problemas plásticos e teóricos de obras abstratas que não se derivavam de preceitos do Concretismo paulista, como por exemplo, as obras de Cícero Dias:

> [...] julgamos hedonista o não figurativismo do Sr. Cícero Dias por que cria formas novas de princípios velhos. Demonstrá-lo-emos aproveitando as palavras insuspeitas do Sr. Milliet — Cícero Dias das telas abstratas não difere do autor que conhecemos pintando ingênuas naturezas-mortas e cenas do Nordeste. São os mesmos verdes e amarelos de outrora, e são as mesmas formas e composições[...].[17]

Isso posto, ainda que os grupos concretistas do Rio e de São Paulo divergissem em planos práticos e teóricos na produção artística, sustentavam uma contestação às

15 Cf. TÁVORA, Maria Luisa Luz. *A crítica e a gravura artística - anos 50-60:* entendimento da experiência informal. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27, p. 120-131, Rio de Janeiro, 2014. TÁVORA, Maria Luisa Luz. *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower.* Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes/UFRJ. Rio de Janeiro, 1990. p. 326.

16 TÁVORA, Maria Luiza Luz. Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil. In: Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras 2005, Campinas. *Anais* eletrônicos... São Paulo: Unicamp, 2005. p. 2-3.

17 COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal:* a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p.13.

obras da Abstração Informal: "[...] tanto o Concretismo de São Paulo, quanto o do Rio, posteriormente neoconcreto, opõem-se sistematicamente ao Abstracionismo informal".[18]

Como demonstra Edith Behring, pairava uma hostilidade por parte de textos críticos e dos artistas concretistas em relação à abstração informal, pois, como afirma: "Eles seriam os autênticos artistas abstracionistas e nós meros fazedores de formas decorativas".[19]

Compreende-se, na produção crítica, todavia, a atuação de críticos que buscaram legitimar a arte abstrata no terreno do Informalismo, como Walter Zanini, que refletiu sobre a gravura de Rossini Perez, em 1961.[20] Além disso, José Geraldo Vieira evidenciou a notabilidade da gravura de Fayga Ostrower na revista *Habitat*. "[...] nessa arte difícil, que já não tem nada a ver mais com o desenho inscrito em suporte e que, aos poucos, adquiriu autonomia não só técnica e artesanal como foros de linguagem outra que não a caligráfica".[21]

Mas o que de fato ocorreu em outros circuitos fora do eixo Rio e São Paulo? Como estudo de caso, podemos centrar nossas preocupações nos Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. Na presente comunicação analisaremos parte das obras premiadas nos Salões de Arte da Prefeitura na década de 1960 buscando recuperar as obras dos artistas informais incorporados ao acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Referências Bibliográficas

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal:* a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná:* anos 50 e 60. Revista de História Regional, 8(2): 87-124, Inverno, 2003.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil:* ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

[18] Ibid. p. 19.
[19] Ibid, p.166.
[20] ZANINI, Walter. Cópia de fôlder não identificado. Setor de documentação MAM--Rio. Paris, 1961. In: TÁVORA, Maria Luisa Luz. A crítica e a gravura artística — anos 50-60: entendimento da experiência informal. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27, Rio de Janeiro, 2014, p.128.
[21] VIEIRA, José Geraldo. *Salas especiais nacionais.* Fayga Ostrower. *Habitat,* São Paulo, n.65, 1961: 49. In: ibid., p.128.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *A Arte de Julgar:* apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Campinas, SP Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *Museus de fora*: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil. Porto Alegre (RS): Zouk, 2010.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. *A crítica e a gravura artística - anos 50-60:* entendimento da experiência informal. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27, p. 120-131, Rio de Janeiro 2014. TÁVORA, Maria Luisa Luz. *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower.* Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes/UFRJ. Rio de Janeiro, 1990.

TÁVORA, Maria Luiza Luz. Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil. In: Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras 2005, Campinas. *Anais* eletrônicos... São Paulo: Unicamp, 2005.

VIEIRA, José Geraldo. *Salas especiais nacionais.* Fayga Ostrower. *Habitat,* São Paulo, n.65, 1961: 49. In: TÁVORA, Maria Luisa Luz. *A crítica e a gravura artística — anos 50-60:* entendimento da experiência informal. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27.

VIVAS, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte:* 1960-1969. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte:* artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas.* 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000438111>. Acessado em 21 abr. 2012.

ZANINI, Walter. Cópia de fôlder não identificado. Setor de documentação MAM--Rio. Paris, 1961. In: TÁVORA, Maria Luisa Luz. *A crítica e a gravura artística — anos 50-60: entendimento da experiência informal. Arte & Ensaio* (UFRJ), v. 27, Rio de Janeiro, 2014.

Exposição e ocultação: um olhar sobre a obra de Jac Leirner

Pedro Ernesto Freitas Lima
Universidade de Brasília

Pretende-se aqui analisar a obra de Jac Leirner a partir de uma tensão por nós identificada entre exibição e ocultação de objetos banais que são submetidos a procedimentos repetitivos de acumulação, classificação e exposição pela artista. Para tanto, a partir de análises das obras e da fortuna crítica dedicada ao trabalho de Leirner, recorremos ao discurso curatorial para propormos três conceitos que nos possibilitasse abordar essa tensão mencionada. São eles *destilação*, *acumulação* e *interceptação*.

Palavras-chave: Jac Leirner; objeto; coleção; crítica institucional.

Our intention here is to analyze the Jac Leirner's work from a tension that we have been identified between displaying and hinding of commonplace objects that are subjected to repetitive accumulation, classification and exhibition procedures by the artist. Therefore, based on work analysis and on critical fortune dedicated to her work, we used the curatorial discourse to propose three concepts that would enable us to address this tension. They are distillation (destilação), accumulation (acumulação) and interception (interceptação).

Keywords: Jac Leirner, object, collection, institutional critique.

Objetos banais, ordenados e classificados a partir de processos repetitivos compulsivos, instigaram o interesse do autor desse texto pela obra de Jac Leirner. Em conversa com a artista em novembro de 2014, Leirner afirmou que seu interesse era dar visibilidade e lugar para aquilo que, sendo ordinário e comum, é despercebido. No entanto, questionamos sua afirmação a partir de análises de sua obra e da fortuna crítica escrita sobre ela. Considerando que sua obra em grande parte é construída a partir de classificações e ordenamentos a partir de acumulações de objetos, as instâncias e camadas de sentido que passam a envolver esses objetos a partir do modo como Leirner os expõem nos leva a entender que sua obra não trata apenas de exposição, mas também de ocultação. Essa tensão é o que pretendemos discutir aqui. Para isso, propomos três conceitos para abordar sua obra e pelos quais acreditamos que a artista opera essa tensão. São eles *destilação*, *acumulação* e *interceptação*.

A partir de *Inacabável (roda sobre roda)* (1982), Leirner trabalha com um "sumário" (ANJOS, 2012: 11) de procedimentos que se repete por grande parte de suas séries futuras, baseados na acumulação de objetos comuns relacionados ao seu cotidiano, os quais são classificados por critérios estabelecidos pela artista e finalmente expostos. Em *Inacabável*, materiais como feltro, vidro, alumínio, couro, borracha, plástico, papel e espuma, cortados em formato circular, são empilhados em torno de um eixo vertical de alumínio. Anjos assim compreende o processo de trabalho da artista:

> a coleta de grupos de objetos similares que circulam em esferas diversas do cotidiano e sua reapresentação – ordenada a partir das formas, cores, texturas, tamanhos, pesos e demais atributos próprios e adequados às funções que desempenham – no âmbito em que transitam bens artísticos. Posto de outro modo, sua obra se ancora na retirada de conjuntos de objetos semelhantes dos circuitos nos quais operam como mercadorias ou signos e na sua inserção, depois de rearranjados por meio de ações repetidas, em um circuito distinto, que neutraliza seus usos antigos – porém sem jamais os ocultar – e lhes agrega outros, próprios do campo da arte. (ANJOS, 2012: 11).

A respeito dos sentidos desses objetos, a intenção de "criar um lugar para as coisas que não o têm" (LEIRNER *apud* NELSON, 2013: 97) estabelece um contraponto entre a volatilidade desses sentidos e a tentativa de fixar um endereço. No processo de produção da artista, os objetos têm seus sentidos transformados ao mesmo tempo em que incorporam outros até então inéditos. Essa relação de adição e transformação instaura um ambiente instável onde, podemos dizer, o espectador encontrará dificuldades para enquadrar esses objetos em uma condição estável, que na maioria das vezes oscila entre o familiar e o estranho, tendendo para um permanente desenquadramento. Ou seja, a busca pela estabilidade se dá por um processo de desestabilização. Vejamos os conceitos segundo os quais entendemos que Leirner opera a tensão entre exposição e ocultação.

Destilação

Em certos momentos, Leirner desintegra objetos em suas partes constituintes fundamentais e os recombina, construindo obras escultóricas a partir da união de elementos comuns. É o que acontece por exemplo na série *Pulmão* (1987-89), exposta pela primeira vez em 1987 na Galeria Millan, em São Paulo. A artista acumulou 1200 maços de cigarros Marlboro fumados por ela própria e os desmontou. Cada conjunto de partes – lacres, etiquetas de preço, papéis cartão, celofane e laminado –, é usado para configurar uma obra. Esses elementos passam por interferências mínimas da artista em suas formas, muitas obras consistem no empilhamento ou no enfileiramento desses objetos. Apesar disso, a identificação dessas partes como integrantes de maços de cigarro acaba sendo prejudicada. Alguns desses elementos ficam irreconhecíveis e dependentes do conjunto da série para serem localizados na tipologia do objeto original. Maëlle Dault e Sandrine Guérineau observaram que em Leirner, "os objetos só ganham sentido no interior de um conjunto mais vasto, em relação com os outros e incluídos na repetição" (s/d: 77).

O título da série chamou a atenção de Guy Brett (1989). O pulmão, órgão que carregamos dentro de nós, é feito da "embalagem efêmera que jogamos fora". A fragilidade do órgão vital do corpo humano é invocada, de maneira irônica, pelas embalagens, que são apenas uma proteção para o que realmente importa, nesse caso, os cigarros. Se o pulmão não é acessível aos nossos olhos, as obras dessa série revelam o que está oculto nos maços. O título nos permite afirmar que a artista empreende uma espécie de estudo anatômico. Ao se preocupar em preservar a especificidade de cada material e, até certo ponto, de cada função dos elementos constituintes da embalagem, Leirner evidencia as relações entre essas partes e como elas se articulam para ativar a função final do organismo/objeto maço de cigarro. A preocupação em preservar essas especificidades sugere uma explicação para o uso recorrente de empilhamentos e enfileiramentos, procedimentos repetitivos que levam a comparações de suas obras com as do minimalismo (MAMMÌ, 1997: 18) e com as dos grupos concreto e neoconcreto brasileiros (STORR, 2013: 21).

Já em outras obras, a integridade física dos objetos é preservada e toda a sua extensão é considerada para que possam ser ordenados segundo critérios escolhidos *a priori* pela artista. O objeto se torna uma espécie de supermódulo passível de combinação, de síntese. É o caso por exemplo das séries feitas com cédulas de dinheiro do período da hiperinflação brasileira, entre meados da década de 1980 até o Plano Real de 1994: *Os cem* (1987-89), *Fase azul* (1991-98) e *Todos os cem* (1992-98). As cédulas são arranjadas de dois modos distintos: enfileiradas e transpassadas por cabos de aço, originando formas sinuosas depositadas no chão; e costuradas em entretela, configurando painéis nos quais as cédulas estão classificadas de acordo com interferências presentes nelas, como escritos, rabiscos e remendos.

Os cem não representa a economia ou questão correlacionada, mas *é* a própria economia. Essa e as demais séries feitas com papel moeda, segundo Gabriel Pérez-Barreiro (2013: 12) estão entre as "mais efetivas e mordazes críticas à economia mundial, ao seu fetichismo e desprezo por valores estáveis" já realizadas na arte. Aqui,

não se trata apenas de uma desvalorização contingente, mas sim da perda de consistência de toda produção simbólica, revelando o caráter inflacionário de qualquer signo. São objetos que, carregados de valor simbólico, não os consegue reter (MAMMÌ, 1997: 58). O valor econômico acaba sendo quase que completamente absorvido pelos valores formais e estéticos da cédula, que acaba se tornando nada mais que "papel impresso, com uma cor e uma forma determinada" (JIMÉNEZ, 1998: 38), processo esse que, para Tatiana Ferraz (2001: 178-179) impede que a artista se renda a uma "fetichização banal do cotidiano", passando então a usufruir "desses objetos sem valores imediatos em uma reflexão plástica mais ampla, sobre o esgotamento dos signos, da história da arte, dos mitos contemporâneos etc.". Ou seja, de alguma forma Leirner comenta o processo de fetichização de Marx[1], no qual acontece uma naturalização de certas características na mercadoria, enquanto que, na realidade, são de natureza social.

Duas obras dessa série, *O livro (dos cem)* (1987) e *Os cem (furos)* (1986), mais do que nunca evidenciam o ímpeto compulsivo do processo de *destilação* em Leirner. Diante da proposta de dar destinação a todos os elementos dos objetos com os quais trabalha, até mesmo as informações textuais feitas por anônimos nas cédulas e os restos de material proveniente da perfuração das mesmas servem de insumos para obras. *O livros (dos cem)* é um cartaz onde uma compilação desses escritos formam uma grande massa de texto onde não existe uma narrativa, mas informações que são "momentos dispersos de vidas dispersas" (NELSON, 2013: 76) e anônimas. Já em *Os cem (furos)* o material resultante das perfurações de cédulas, semelhante a confetes, são reunidos em caixas, como se fossem provas de um delito (*idem*, *ibidem*: 71).

Essas duas práticas se assemelham ao processo de destilação, que consiste em "volatilizar líquidos ou sólidos pelo aquecimento e condensar produtos líquidos", originando novos produtos por decomposição[2]. Ou seja, um líquido ou um sólido é processado com o objetivo de isolar substâncias que existiam anteriormente sob outra forma, juntos em um mesmo corpo. A fortuna crítica sobre a obra de Leirner não trata dessa questão, o que nos levou a escolher esse termo para indicar uma característica por nós identificada em sua obra.

Em relação à *destilação*, a artista parece reconhecer e dar evidência para relações que já existiam entre esses elementos e que ainda não foram normatizadas. Para estabelecer essas relações a artista implode conceitos e funções pré-estabelecidos e

[1] Para Marx (BOTTOMORE, 1983: 149-150), na sociedade capitalista certas relações sociais conferem às mercadorias características que passam a ser percebidas como se lhes pertencessem naturalmente. A esse fenômeno atribui a denominação de fetichismo, o qual ocorre de forma elementar como fetichismo da mercadoria. Essas propriedades atribuídas a objetos materiais na economia capitalista, e que são reais e não imaginárias, pelo fato de não serem percebidas imediatamente, mas apenas pela análise teórica, são tomadas como naturais, embora sejam de natureza social.
O fetichismo se manifesta na forma de uma ilusão a partir da fusão de características sociais com configurações materiais. A um nível elementar, qualquer coisa que desempenhar o papel de dinheiro parecerá ser a verdadeira encarnação do valor, como acontece com o ouro, por exemplo. No fetichismo do capital, as relações econômicas que dotam os meios de produção da condição de capital não são colocadas de forma clara, de modo que possam aparecer como natural o comando do capital das potencialidades produtivas do trabalho social (*idem, ibidem*: 149-150).
[2] Verbete: "Destilação". In Dicionários Michaelis – Dicionário online.

os resignifica. Seus objetos passam a ter então novos sentidos, mas não perdem os anteriores: convivem agora em permanente estado de tensão. Essa confusão de sentidos, em boa parte provocada pela fragmentação ou pela síntese de objetos, interfere na identificação desses, sendo uma das maneiras que Leirner opera a tensão entre exposição e ocultação.

Acumulação

É recorrente na fortuna crítica sobre a obra de Leirner a qualificação da artista como colecionadora:

> Jac Leirner é uma *colecionadora*. Todo trabalho seu começa com a coleta e a ordenação de uma grande quantidade de objetos. São coisas comuns, que o uso repetido tornou invisíveis. Mediante um outro tipo de acumulação, a artista as introduz de novo na esfera do olhar. (MAMMÌ, 1997: 13, grifo nosso).

O termo é apenas atribuído pela crítica, e não há debate sobre as implicações de seu uso para a obra da artista. Diante dessa imprecisão, investigamos os sentidos do colecionismo e, confrontando com a produção de Leirner, percebemos que sua obra parte da coleção, mas seus procedimentos não se restringem a ele, mas se ampliam e se aproximam das práticas de inventário. Seu interesse nos parece estar mais nas relações que estabelece entre os objetos acumulados do que na acumulação em si. Portanto, consideramos mais apropriado tratar sua obra em termos de *acumulação* em detrimento de *coleção*.

Entendemos o colecionismo como um processo de imobilização, ou seja, uma tentativa de apreensão daquilo que provoca interesse por escapar da ordem das coisas. Seu modelo são os gabinetes de curiosidades do século XVI, programas do mundo em microcosmo que reuniam objetos raros e estranhos para os padrões ocidentais, sejam *naturalia* (provenientes do mundo natural) ou *artificialia* (criados pelo homem) (BERTANI, 2006: 13-21). No século XIX, a ideia de que coleções fossem capazes de abranger a compreensão do mundo e da localização do homem em um espaço-tempo-história específicos funciona como argumento para que museus, dotados de caráter histórico, universal e enciclopédico, em detrimento muitas vezes do Belo (GEORGEL, 2014: 282-283), participassem ativamente dos interesses dos recém-formados Estados-nações europeus, uma vez que satisfaziam seus projetos de construção de história e de uma mitologia nacional por meio da possibilidade de arranjos e rearranjos em exposições que se adaptassem às suas ortodoxias dominantes, justificando e validando ambições imperiais, histórias nacionais e tradições recém-inventadas (BERTANI, 2006: 22).

As motivações do colecionador muitas vezes são arbitrárias, pertencendo ao âmbito do subjetivo e do afeto. Walter Benjamin acredita que o colecionador transfigura os objetos, despojando-os de seu caráter de mercadoria e emprestando-lhes somente o valor de amor (*apud* HUCHET, 2012: 192). Essa relação de intimidade, diametralmente

oposta à utilidade, se inscreve na categoria de "completude", isto é, a tentativa de superação da mera existência do objeto ao integrá-lo em um sistema histórico novo, a coleção (BENJAMIN, 2007: 239). Inscrito nesse "círculo mágico" o objeto se imobiliza.

Para Leandro Pimentel Abreu (2011), objetos recolhidos são uma fragmentação do mundo que, ao serem montados em uma ordem diferente, o recriam em uma nova ordem e alteram de modo concreto o comportamento de quem o percebe. A coleção, sendo uma pausa, uma parada de um grande movimento "infinito", nos faz notar o movimento de todas as coisas, admitindo sempre a adição ou a subtração de um elemento. A cada estabilização dessa prática, há uma abertura para diversos possíveis (*idem, ibidem*: 196). Ao retirar o objeto de seu circuito onde antes tinha uma utilidade ou um valor de troca, o colecionador propõe outras reivindicações a esse objeto, o qual se torna vestígio, indício e índice de algo, passando a integrar um arquivo. Essa coleção é sempre suscetível a um novo gesto, a um novo olhar que, atuando sobre um determinado momento de sua existência no tempo, empreende um inventário que resulta em uma nova coleção ou em uma nova exposição, ou seja, um novo lugar onde presente e passado se encontram.

Em outras palavras, o inventário age sobre o arquivo, desativando-o como um local de conservação com o propósito de ativar seus elementos para a invenção de outro futuro possível, rearranjando imagens ao dispô-las em uma "mesa operatória"[3], em um mesmo suporte horizontal, em um mesmo território em que, suscitando relações de equidade entre elas, permite que sejam aproximadas e relacionadas entre si (ABREU, 2013: 115-118). Feito o inventário, a superfície horizontal dinâmica da mesa (*table*) muda sua orientação para um quadro (*tableau*) vertical, onde novamente os elementos se apresentam de forma fixa, e um *ponto de vista* pode então ser compartilhado (ABREU, 2011: 241).

Quando analisamos as obras de Leirner, percebemos que suas práticas se aproximam mais do inventariante do que do colecionador. Seus objetos não permanecem imobilizados no interior de um "círculo mágico", mas são classificados e ordenados por critérios que possibilitam uma série de diferentes arranjos. Nas séries *Nomes* (iniciada em 1985), *Corpus delicti* (1992-2001) e *Adesivos* (1999-2004), Leirner acumula, respectivamente, grandes quantidades de sacolas plásticas, objetos furtados em

[3] A ideia de "mesa" colocada por Abreu vem da análise de Didi-Huberman do atlas *Mnemósine* de Aby Warburg. Não há espaço nesse trabalho para discutirmos o termo e sua construção a partir de diálogos estabelecidos com Nietzsche, Goethe e Benjamin, dado sua complexidade. No entanto, vale mencionar duas passagens que indicam pistas sobre a constituição desse termo: "*Reconhecer* o mundo, afirma Nietzsche nestas páginas [*A Gaia Ciência*], consiste, antes de mais, em torná-lo *problemático*. Mas para tal é necessário dispor as coisas de forma que a sua *estranheza* surja a partir de relações tornadas possíveis pela decisão de transpor os limites categoriais preexistentes, onde as coisas se encontram mais calmamente 'dispostas'. Não nos proporciona já Nietzsche, nas suas reflexões, o programa operatório idêntico ao que utiliza Aby Warburg no seu atlas de imagens?" (DIDI-HUBERMAN, 2013: 96, grifo do autor). Mais a frente "Parece-me particularmente relevante que (...) Warburg recorde que a nossa experiência das imagens, ainda que 'monstruosas', deve ficar a cargo – como vimos na gravura de Goya [*Capricho 43*, 1798] – de uma verdadeira experimentação sobre a 'mesa de trabalho' (*Arbeitstich*) do pensador, do artista ou do historiador de arte. É isto que justifica um projeto como o atlas *Mnemósine*: que os 'monstros' da *Phantasie* sejam ao mesmo tempo *reconhecidos e criticados* sobre a 'mesa de trabalho', ou de montagem, de um investigador capaz de fazer 'coincidir [as imagens] no laboratório (*Laboratorium*) de uma história iconológica das civilizações (*kulturwissenschaftlicher Bildgschichte*)'" (*idem, ibidem*: 142, grifo do autor).

interiores de aviões e adesivos, e os classifica considerando uma série de critérios, como cor, temas e afinidades formais, configurando então diversas obras.

Para que cada conjunto de objetos mantenha as relações que interessam a Leirner, é parte crucial da construção das obras o arranjo e a montagem expositiva desses elementos. Uma obra exemplar desse aspecto é *Adesivo 18 (amarelo)* (2001). Adesivos classificados por um critério cromático – todos são predominantemente amarelos – são colados em placas de acrílico translúcidas também amarelas, que por sua vez estão fixadas a níveis de precisão. Os objetos acumulados estão fundidos ao *tableau* onde foram inventariados. Aqui, suporte expográfico e objeto colecionado se articulam em uma unidade que é a obra.

A cor, por sua vez, é um elemento fundamental na obra de Leirner. Como já dissemos, em muitas obras objetos estão classificados, estruturados e ordenados segundo critérios cromáticos, relegando a segundo plano suas outras características. Massas e volumes de cor resultantes dessa ordenação se tornam protagonistas. Essa propriedade de privilegiar determinados aspectos em detrimento de outros, considerando a distância que o espectador se coloca diante da obra, e que se articula diretamente com o modo como os objetos estão arranjados, é uma das estratégias que a artista se vale para operar a tensão entre exibição e ocultação. Moacir dos Anjos se refere a essa característica como *paradoxo da distância*. A certa distância, os trabalhos de Leirner são planos de linhas ou campos de cores. Ao nos aproximarmos, identificamos inscrições, textos e outras marcas que indicam a origem dos objetos. Essas dimensões também podem se embaralhar, "desafiando os limites entre os interesses contrastantes e concorrentes que motivam a produção da obra." (ANJOS, 2012: 33).

Diante dessa análise, preferimos dizer que a obra de Leirner parte de objetos acumulados sobre os quais realiza sucessivos inventários, buscando arranjos que demonstrem as relações classificatórias de seu interesse. Sua questão, portanto, está na forma como objetos semelhantes tendem a uma dispersão devido às suas diferenças, ou o contrário, como objetos distintos tendem à fusão devido suas semelhanças. Em outros termos, nas obras da artista tanto unidades se ocultam em meio ao conjunto, como também conjuntos são desfavorecidos por meio da exibição de unidades.

Interceptação

A *interceptação* se refere ao procedimento em que Jac Leirner altera a trajetória de objetos, retirando-os de um lugar e levando-os para outro, onde são regidos por um estatuto diferente. Aqui, os circuitos que estão atrelados aos espaços nos quais há esse trânsito, em sua maioria pertencentes ao sistema da arte, são evidenciados.

Algumas séries são produzidas a partir de subsídios retirados desses circuitos do sistema da arte, entre eles envelopes de correspondências entre museus (*To and from* [1991-1999]), etiquetas de obras de arte (*Etiquetas* [1991-1994]), cartões de visitas de profissionais das artes (*Foi um prazer* [1997]) e objetos usados em montagens de

exposições (*Hardware seda – Hardware silk* [2012]). Novamente, nessas obras objetos são classificados e ordenados segundo diversos critérios como tamanho, cor e natureza das informações textuais e tipográficas que apresentam. Em cada obra, "há um movimento *de* e *para* (...), uma oscilação entre o abstrato e o empírico" (FERGUSON, 1991: 149), um conflito entre um primeiro lugar – o cotidiano onde esses objetos têm função de uso – e um segundo lugar – as instituições museais que exibem essas obras e os revestem de uma nova originalidade, socialmente mais robusta, de acordo com Anjos (2013), na forma de obra de arte.

To and from e *Etiquetas* dão notoriedade para procedimentos burocráticos do museu e para as políticas de formação de acervo, aspectos que Lorenzo Mammì (1997: 25) reconhece como "protocolos baixos", em oposição aos "protocolos nobres" – atribuição de valor, discurso crítico, estética, museologia – que a arte conceitual tanto explorou. Dessa forma, a artista comenta um dos principais debates ocorrido ao longo do século XX acerca do museu e de sua condição de lugar e de estrutura que, contrário ao que pretendia a arte moderna de atribuir ao espaço expositivo a ideia de "não lugar" (POINSOT, 2012: 143), participaria da fruição e da constituição das obras de arte, o que ficou mais evidente após a produção de artistas da neovanguarda da década de 1960 como Daniel Buren e Marcel Broodthaers, os quais teriam se dedicado à crítica institucional, especificamente num tom desconstrutivo proveniente de "impulsos apocalípticos" (FOSTER, 2014: 34-44). Nas décadas posteriores, segundo Foster, artistas como Louise Lawler, Silva Kolbowski, Christopher William e Andrea Fraser – poderíamos adicionar à lista Nelson Leirner, primo do pai de Jac Leirner – trocam o tom grandiloquente por "deslocamentos sutis". Empregando estratégias diferentes, esses artistas trabalham para revelar as condições sociais e materiais da produção e da recepção artística, outrora dissimuladas pelo museu (CRIMP, 2005: 254). Certamente Jac Leirner pode ser aproximada à ideia de "deslocamentos sutis"[4].

Dentre os elementos que dão visibilidade às narrativas das instituições museais, Leirner escolhe envelopes, etiquetas, cartões de visitas e sacolas de museus para expor processos de comunicação e de incomunicação dessas instituições que participam da construção do caráter sagrado que passam a encarnar. Ana Lúcia Siaines de Castro investiga a questão da comunicação do museu através de duas instâncias: o sagrado e o segredo. Segundo a autora, a comunicação acontece de forma limitada uma vez que, diante da construção de um discurso monossilábico por parte da instituição, o público se vê impossibilitado de elaborar perguntas. Para a autora, "as estratégias sigilosas interceptam o direito à informação, incentivam a falta de publicidade, mantendo ativo os instrumentos na incomunicação museal." (2009: 110).

[4] Em 1999, vale mencionar, Leirner participou da exposição "*The museum as muse: artists reflect*", realizada no MoMA de Nova York sob a curadoria de Kynaston McShine. No catálogo dessa exposição, lia-se escritos de artistas que acusavam o museu de diversos delitos, entre eles os de sepultar obras de arte, falsear a história, consagrar o mau gosto, bajular os ricos e enfraquecer o artista (HEARTNEY, 1999: 71). A montagem da exposição criava uma narrativa que contrastava os anos 1960 e 1970, quando a crítica dos artistas denotava rejeição ao museu, aos anos 1980 e 1990, quando artistas buscavam infiltrar na instituição (*idem, ibidem*: 75). Leirner é inserida nesse segundo momento com a obra *Nomes (museus)* (1989-92).

A sacralização do museu seria um recurso que visa a manutenção do segredo da instituição museal de modo a garantir, por meio de uma prerrogativa ontológica, a coesão da instituição, evitando que ela venha a se decompor, desintegrar e revelar sua inteireza frágil e ordenadora (*idem, ibidem*: 105), gerando uma "constante zona de tensão entre a exposição e o segredo, a informação e a desinformação." (*idem, ibidem*: 15). O sagrado pretende ser um princípio incontestável de modo a defender as classificações e teorias que sustentam as instituições (*idem, ibidem*: 116-117). Essa formulação ecoa a preocupação de estabilização institucional colocada por Andrew Schotter (1981 *apud* DOUGLAS, 2007: 57). Segundo o autor, diante do fato de que a desordem é mais provável do que a ordem, a instituição passa a formular algum princípio estabilizador que detenha sua entropia. Esse princípio seria a naturalização das classificações sociais por meio de analogias, fundamentais para a manutenção da ordem institucional e da razoabilidade de seus papéis instituídos.

As obras de Leirner funcionam como um suporte ocasional para a publicidade de alguns valores e programas institucionais, se tornando passíveis de crítica. Especialmente as séries *To and from* e *Foi um prazer*, parecem testemunhar o processo de formação de algumas instituições, que são moldadas por trocas de informações, comunicando o que é desejável e censurando o indesejável ou o considerado equivocado. Para Douglas, é dessa forma que as instituições são construídas, "amoldando nossas ideias e as dos outros em um formato comum" (2007: 97).

Além disso, o intrigante nessas obras, em grande parte, está na tensão que promovem entre a indicação de perturbações nos circuitos que indiciam e no não esclarecimento do que seriam essas perturbações. Dito de outra maneira, apontam a existência de estruturas conservadoras que atendem a uma demanda pelo sagrado, mas se veem impedidas de formular e publicizar um discurso declarado e preciso devido ao segredo que as impregna. Objetivamente, nas obras de Leirner, essas questões são indicadas pela organização formal de objetos, que segue determinados critérios. O fato de envelopes, etiquetas e cartões de visita estarem ordenados por critérios classificatórios como tamanho, cor e densidade de linhas tipográficas promove uma perturbação, um ruído como que a sinalizar que algo está sendo escamoteado, mas não sabemos bem o que é, e, diante desse desconhecido, resta o ambivalente "Domínio da artista", que exerce sua autoridade, expressa nos critérios que escolhe, diante da impotência decorrente da impossibilidade de acessar outras instâncias.

Para finalizar, por meio da *interceptação*, que implica no deslocamento e na indiciação de circuitos e de lugares, Jac Leirner aborda o funcionamento das instituições em relação ao espaço. Na maioria das vezes essa abordagem do espaço não implica em procedimentos que ativam e singularizam lugares (*sites*) – ou pelo menos não parece ser esse o foco principal de interesse da artista –, mas consiste em aproximações que tangenciam essas questões, uma vez que Leirner se interessa primordialmente pelos fluxos e circuitos que tem no espaço espécies de ancoradouros e deles são indissociáveis, e que participam do funcionamento das instituições. A partir da identificação desses circuitos e de suas estratégias constituintes – do segredo e do sagrado, da comunicação e da incomunicação –, os mesmos são explorados e

operados de modo que suscitem rumores e ruídos decorrentes de críticas *sutis* e de charadas elaboradas pela artista e dirigidas às instituições museais e ao público, estabelecendo um espaço de dúvida, um "campo minado, em que a arte deixa-se ver na mesma medida em que oculta um amplo sistema de sustentação do estatuto do artístico" (OLIVEIRA; COUTO, 2012: 5), do qual a artista sai à francesa, imbuída de uma pretensa inocência forjada por seus procedimentos simultâneos de exibição e ocultação.

Referências Bibliográficas

ABREU, Leandro Pimentel. *O Inventário como Tática:* a fotografia e a poética das coleções. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Profa. Orientadora Katia Maciel. Prof. Coorientador Mauricio Lissovsky.

_____. O inventário como tática. In: *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25, mai. 2013. p. 111-119.

ANJOS, Moacir dos; ARAUJO, Marcelo Matos; RICCIOPPO, Carlos Eduardo. *Jac Leirner.* Catálogo da mostra retrospectiva. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

_____. *Jac Leirner e o sorriso do gato. Ou: para onde foi o ready-made que estava aqui?* Palestra proferida no ciclo de palestras Xeque-mate: um século do ready-made. Goiânia – GO, em 09 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MBcEIEauh6Q> Acesso em: 22 out. de 2013.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter; BOLLE, Willi; TIEDEMANN, Rolf. *Passagens.* 1. ed. Belo Horizonte: São Paulo: Editora UFMG: Imprensa Oficial de São Paulo, 2007. p. 237-246.

BERTANI, Roberto. *A arte da gestão de conflitos:* processos e procedimentos no devir do colecionismo. Relatório Circunstanciado apresentado como Trabalho Equivalente ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2006. Prof. Orientador Pelópidas Cypriano de Oliveira.

BOTTOMORE, T. B. *Dicionário do pensamento Marxista.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

BRETT, GUY. A Bill of wrongs, exposição *Jac Leirner*. São Paulo: Galeria Millan. 1989.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAULT, Maelle; GUÉRINEAU, Sandrine. Corpus delicti. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 77-80. Originalmente publicado na revista *Classifications*, Presses Universitaires de Rennes, s/d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: "Suportar os sofrimentos do mundo inteiro". In:

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Tradução Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013. p. 73-153.

DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

FERGUSON, Bruce W. Curtos-circuitos e mini-sistemas. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 147-150. Originalmente publicado no catálogo da exposição *Viewpoints – Jac Leirner,* Walker Art Center, Minneapolis, 1991. Tradução de Paulo Andrade Lemos.

FERRAZ, Tatiana. Ritmos e silêncios de uma reflexão. In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 61, nov. 2001. p. 177-179.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte? In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 3, n. 6, mar. / abr. 2015. p. 277-286.

HEARTNEY, Eleanor. A cabinet of critiques. In: *Art in America*, Nova York, dezembro, 1999. p. 70-75,121.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais:* a plástica exponencial da arte 1900-2000. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

JIMÉNEZ, Ariel. Circuitos do ver e do fazer. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 37-42. Originalmente publicado no catálogo da exposição *Jac Leirner,* Sala Mendoza, Caracas, 1998. Tradução de Ligia Canongia.

MAMMì, Lorenzo. *Jac Leirner / Waltercio Caldas – XLVII Bienal de Veneza – Representação brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

NELSON, Adele. *Conversa com Jac Leirner*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy. Apresentação. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012. p.5-7.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Introdução. In: NELSON, Adele. *Conversa com Jac Leirner*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 11-14.

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 141-184.

STORR, Robert. Os bônus do viajante frequente. In: NELSON, Adele. *Conversa com Jac Leirner*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15-28.

Da “aldeia” à *Porte de Versailles:* a trajetória das bolsas de palha *Tupinambá* a partir do Brasil contemporâneo

Virginia Borges
Universidade Estadual de Campinas

O presente artigo se insere no debate em curso sobre a ampliação dos limites epistemológicos no campo da História da Arte, e tem como tema os modos de apropriação e recepção de técnicas remanescentes da cestaria indígena no Brasil contemporâneo. O nosso objetivo é analisar a biografia da bolsa de palha denominada “menina" que nasceu em uma comunidade de pescadores na costa norte da Bahia, em julho de 2009, com a intenção de tornar-se produto de moda em Paris por meio de ações fomentadas pela política pública *Talentos do Brasil* (2005-2014). A partir da trajetória “da ‘aldeia' à *Porte de Versailles*", construiremos uma narrativa acerca das traduções materiais e imateriais pelas quais passa a cestaria *Tupinambá* com destino à Europa.

Palavras-chave: Cestaria Indígena; Técnica remanescente do trançado *Tupinambá*; Cultura Material; Política Pública; Mercado de moda

The present paper inserts itself in the ongoing debate about the expansion of the epistemological limits in the field of Art History, and has as theme the modes of appropriation and reception of reminiscent techniques of indigenous basket-weaving in contemporary Brazil. Our objective is to analyse the biography of a straw purse called "*menina*", which was born in a fishing village from northern coastal region of the state of Bahia in july 2009 to become a fashion product in Paris through actions fomented by the *Talentos do Brasil* public policy (2005-2014). Starting from the trajectory "from the 'village' to *Porte de Versailles*", we shall construct a narrative on the material and immaterial translations which the *Tupinambá* basket-weaving goes through on its way to Paris.

Keywords: indigenous basket-weaving; *Tupinambá's* reminiscent techniques; material culture; public policies; fashion market

Contexto local

A bolsa menina "nasceu"[1] no mês de julho de 2009 em uma "Oficina de Criação"[2] do Projeto *Talentos do Brasil*[3] em Porto de Sauipe, um pequeno povoado pertencente ao município de Entre Rios[4]. O vilarejo está inserido na Área de Proteção Ambiental do Litoral Norte da Bahia (APA) e constitui a Zona Turística denominada Costa dos Coqueiros.

A Oficina ocorreu na sede da Associação APSA,[5] e contou com a participação de aproximadamente quarenta artesãs[6] da região, incluindo os municípios de Diogo, Areal e Curralinho. Segundo a artesã *Tia Lóia*, nossa principal interlocutora em campo, Porto de Sauipe era uma pequena vila de pescadores até o início da década de noventa. Em 1993, com a construção da BA-099, também conhecida como Linha Verde, estrada que liga a região metropolitana de Salvador ao litoral norte da Bahia, o turismo e o "fenômeno da segunda casa"[7] chegaram até Porto de Sauipe, alterando estruturalmente as relações dos moradores com o seu entorno.

A cultura material da vila, no período que antecedeu a construção da BA-099, era plenamente ajustada ao modo de vida caiçara. Como não tinham acesso à capital, nem, portanto, aos produtos industrializados, viviam plenamente adaptados à natureza, sendo independentes do mercado. Usavam artefatos como o *Tipiti*[8], manufaturados com fibra de dendê; o *caçuá*, um cesto bastante resistente do tipo cargueiro[9], produzido a partir do trançado de cipó, que podia ser amarrado ao lombo dos animais para a realização do transporte de alimentos; usavam também esteiras feitas de palhas de taboa justapostas[10] como leito, denominadas esteira de *peri-peri*[11].

---

[1] O termo nascer é aqui empregado no sentido de se tornar um objeto dotado de singularidades próprias, de acordo com a teoria de Koppyttof para uma abordagem cultural dos objetos.
[2] Oficina de criação é o evento em que o estilista vai até a comunidade de artesãs para criar com estas, uma coleção de novos produtos destinados ao mercado do design e da moda.
[3] O Talentos do Brasil foi a primeira política pública de moda no Brasil, implementada pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), atuou de 2005 à 2014 em quinze grupos formados por artesãs de comunidades rurais de doze Estados do país. O objetivo do programa era, em linhas gerais, constituir a Cooperativa Única Nacional (COOPERUNICA) e a marca Talentos do Brasil, para, a partir de coleções feitas em coautoria de artesãs, designers e estilistas, inserir a produção de artefatos provenientes de comunidades rurais nos circuitos nacionais e internacionais da moda, especificamente no nicho denominado "mercado justo".
[4] Município com 43.172 habitantes distribuídos por uma área de 1.215,295 Km segundo dados publicados pelo IBGE em 2016.
[5] APSA é a Associação das Artesãs de Porto de Sauipe fundada em 1998
[6] Dentre as participantes que estiveram presentes: Dona Vavá, Dona Vilma, Dilma, Joelma, Lili, Tia Lóia, Ditinha e Irá.
[7] O termo "fenômeno da segunda casa" é empregado para designar a construção em larga escala de casas de veraneio em Karen Sasaki (2006).
[8] Objeto usado para a produção da farinha de mandioca. Este objeto é parte constituinte do *corpus* da cultura material dos índios norte-amazônicos, de acordo com Berta Ribeiro e Els Lagrou, em Lucia Van Velthem (2006).
[9] Nomenclatura comum designada a determinado tipo de cesto. Tal objeto presente no corpus da cultura material de diversas etnias indígenas norte amazônicas, segundo Berta Ribeiro, Els Lagrou e Lucia Van Velthem.
[10] Técnica indígena muito comum no território brasileiro, a exemplo do trabalho do grupo de artesãs do Rio de Janeiro que compõe o *Talentos do Brasil*.
[11] É o termo nativo usado para nomear a técnica de justaposição de palha de taboa.

A produção artesanal em palha de piaçava era feita por mulheres de todas as idades em Porto de Sauipe. Nisso, diferem-se dos indígenas remanescentes *Pankararu,* de acordo com o estudo circunscrito ao Projeto de nossa autoria "Artefato Pankararu, Memória e Patrimônio, Educação e Sustentabilidade"[12] realizado no sertão pernambucano e também de etnias amazônicas, entre os quais, segundo Lucia Van Velthen, ""o entrançamento das fibras vegetais é uma tarefa masculina para a maioria dos povos indígenas"".[13]

Até meados dos anos noventa, as mulheres ainda não se entendiam enquanto artesãs em Porto de Sauipe, apenas reproduziam desde que eram crianças aquilo que viram suas mães e avós fazendo ao longo de suas vidas. O mapeamento denominado "Cartografia Social: artesãs da palha de piaçava do litoral norte da Bahia"[14] demonstra que o trançado em fibra de piaçava é um conhecimento tradicional que vem sendo passado de geração em geração em toda a região do litoral norte da Bahia, e que as "nativas"[15] seguem há centenas de anos reproduzindo e reinventando esta técnica baseada nos processos de extrativismo da piaçava, manejo da fibra, preparo, tingimento, trançado da palha e manufatura dos objetos.

Até os anos noventa, período em que a comunidade vivia como uma população tradicional caiçara, tais artefatos feitos a partir da técnica do trançado em fibra de piaçava, seguiam apenas dois modelos sempre repetidos com quase nenhuma variação estilística: um modelo de chapéu de uso dos pescadores e um modelo de bolsa que as mulheres teciam especialmente com a finalidade de pegar marisco no mangue. Tais objetos de fibra de piaçava encontravam-se inseridos em uma cultura material cesteira mais ampla, conforme descrito acima, com múltiplas tipologias e tecnologias sociais envolvidas, a exemplo do *tipiti*, *caçuá* e *peri-peri*.

Para essa perspectiva de análise é importante destacar o fato de que, até a década de noventa, a cultura material cesteira, independente da matéria prima ou técnica empregada, era destinada à mesma *esfera de troca*[16] circunscrita ao uso familiar e cotidiano da comunidade local.

Em 1998, com a chegada do empreendimento turístico Costa do Sauipe à praia de Santo Antônio, grande parte da população que vivia como pescadores e artesãos foi absorvida por essa nova e significativa demanda local por mão de obra não qualificada,

[12] ARRUTI, José Maurício; TRALDI, Alessandra; BORGES, Virginia. Apresentação do dossiê Arte e Sociedade Indígena: diálogos sobre patrimônio e mercado. PROA: Revista de Antropologia e Arte, v. 1, n. 5, 2014.
[13] VELTHEN, Lucia Van. "Trançados indígenas norte amazônicos: Fazer,adornar e usar". Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília, v.4, n.2, p.117-146, dez. 2007
[14] A Cartografia Social: artesãs da palha de piaçava do litoral norte da Bahia fundamentou-se nos conceitos do Projeto Nova Cartografia Social –PNCS. O objetivo foi mapear grupos de artesãs que trabalham com a palha de piaçava no litoral norte da Bahia, descrevendo-os e georeferenciando-os, com base no que é considerado relevante pelos próprios grupos estudados.
[15] No sentido da pessoa que nasce e permanece habitando determinada localidade, encontram-se plenamente adaptada ao modo de vida local.
[16] O termo esfera de troca, é utilizado por Koppytoff para circunscrever "um universo distinto de valor de troca".

em sua maioria constituída por homens, que abandonaram a pesca e a *mariscagem*[17] para assumirem no mercado hoteleiro as funções de pedreiro, segurança, motorista, entre outros.

Devido às questões específicas que o recorte de gênero[18] impõe à classe trabalhadora, muitas mulheres não tiveram escolha entre os afazeres domésticos e a possibilidade de assumir postos de trabalho nesse complexo de hotéis. Ou seja, parte considerável das mulheres de Porto de Sauipe não foi absorvida pelo mercado hoteleiro. Como resposta a tal efeito excludente, as mulheres das comunidades locais mobilizaram-se a fim de formalizar uma associação local de artesãs.

O intuito do grupo foi repensar a produção dos objetos de uso cotidiano e passar a produzir "mercadorias"[19] que atendessem ao gosto dos turistas. Nesse sentido, o chapéu de pescador serviu como base de modelagem para a criação de diferentes modelos de viseira; a *bolsa de vovó mariscar*[20] foi o ponto de partida para que chegassem ao modelo *bolsa balde*. Podemos entender melhor esses novos objetos que foram surgindo do contato com o mercado hoteleiro ao levarmos em conta que, de acordo com Kopytoff, ""(..) algumas vezes o processo de singularização inclui coisas que normalmente são mercadorias, com efeito, as mercadorias são (re)singularizadas exatamente por serem retiradas da sua usual esfera mercantil"" e reposicionadas em outra esfera mercantil.



Figura 1. Bolsas que foram feitas em 2016 para serem vendidas na loja das artesãs no complexo turístico Costa do Sauípe. Essas bolsas são do modelo "bolsa balde", uma modelagem criada pelas artesãs que implica um modo específico de tecer as tranças para que a bolsa de vovó mariscar (boca piu) fosse ampliada desde a base, criando assim, uma bolsa bastante espaçosa.

[17] O termo é empregado pela população local e refere-se à atividade de "pegar marisco".
[18] Questões nas quais não nos aprofundaremos no presente artigo.
[19] Mercantilização como processo nos termos de Kopytoff.
[20] Bolsa de vovó mariscar é a bolsa mais antiga, originalmente denominada Boca piu.

Atualmente as esteiras de *peri-peri* são produzidas apenas pelas mulheres na roça e encontram-se à venda nas feiras por trinta reais. As esteiras de trançado em fibra de piaçava são produzidas pelas artesãs filiadas à APSA, COPARTT e COPERUNICA, e podem ser vendidas por até trezentos reais na associação para os turistas. As esteiras, que na década de 1950 eram usadas como leito e, portanto, foram tão significativas na cultura material ligada ao modo de vida caiçara, atualmente adquiriram um *status*[21] secundário na vida cotidiana dos moradores de Porto de Sauipe – em 2016, tais esteiras foram encontradas improvisando uma cortina na sorveteria em frente à praça, ou quebrando o vento na varanda da *Tia Lóia*[22].

As artesãs da Associação deixaram de produzir a esteira de *peri-peri* e passaram a produzir exclusivamente esteiras de palha de piaçava. Segundo elas, o trançado em palha de piaçava é um produto tecnicamente muito mais elaborado que o processo da justaposição de fibras de taboa, portanto, visualmente mais sofisticado e atraente aos turistas.

Essas mudanças nos *status de mercantilização*[23] que passaram a ocorrer demarcando diferenças materiais e imateriais entre: os "chapéus de pescador" e as "viseiras de turista"; as "bolsas de vovó mariscar" e as "bolsas de turista ir à praia"; as "esteiras de pescador dormir" e as "esteiras de turista tomar sol"; indicam-nos que os objetos produzidos a partir do trançado em palha de piaçava passaram a pertencer a uma *esfera de trocas* distinta dos *tipitis*, *caçuás* e esteira de *peri-peri*. Assim, tanto a técnica, quanto os objetos oriundos da mesma, deixaram de pertencer apenas à esfera de troca dos objetos manufaturados circunscritos ao modo de vida caiçara e passam a fazer parte de uma nova esfera de trocas dentro dos sistemas de valores da cultura material cesteira contemporânea em Porto de Sauipe.

Contexto Global

A primeira coleção do *Talentos do Brasil* com as artesãs da COPARTT e COPERUNICA foi criada em 2006, pelo estilista Renato Imbroisi e a segunda em 2008, pela designer Heloisa Crocco. Ambas foram amplamente aceitas pelo mercado, tanto no que diz respeito a propostas comerciais que surgiram em termos de "parceria"[24]; quanto com relação às vendas das peças com etiqueta própria, nos eventos[25] pertinentes aos circuitos do design e da moda brasileira.

---

[21] Termo utilizado por Kopytoff e Appadurai para se referir ao status quo de uma mercadoria, um momento específico dentro do processo de mercantilização ou singularização da mesma.
[22] A esteira de *peri-peri* é usada por Tia Lóia para proteger o fogão a gás posto por ela na varanda. A artesã costuma fritar pastéis e coloca-los à venda em sua porta quase todas as noites. Essa é uma das múltiplas maneiras que a artesã complementa a sua renda gerada a partir da venda de seus produtos pela APSA, COPARTT e COOPERUNICA.
[23] Para Koppytoff, o status de mercantilização muda quando muda a esfera de troca. Nesse caso, a cultura material cesteira produzida a partir da técnica do trançado em fibra de piaçava mudou de uma esfera de troca circunscrita à vida cotidiana de uma população caiçara, para uma esfera de troca circunscrita ao Complexo Turístico Costa do Sauipe.
[24] A exemplo da demanda por cestos em fluxo continuo pela rede de lojas de decoração *Tok & Stok*.
[25] *Salão do Turismo*, *Brasil Rural Contemporâneo*, *Fashion Rio*, *Fashion Business*, *Craft Design* entre outros.

Desde então, novas técnicas e matérias primas passaram a ser incorporadas aos produtos de cestaria para que pudessem ser referenciados à marca *Talentos do Brasil*. Porém, a segunda coleção propôs mais efeitos ornamentais e decorativos do que estruturais[26], ou seja, as bolsas da segunda coleção permaneceram do mesmo tipo, modelo, tamanho e preço que as bolsas que já eram produzidas pelas artesãs na sede da APSA para serem vendidas localmente para os turistas. Em decorrência disso, embora os produtos tenham sido aprimorados na primeira coleção, na segunda coleção ainda encontravam-se circunscritos à *esfera de troca* pertinente ao mercado turístico local, pois, mesmo quando circulavam nos circuitos do design e da moda, as coleções eram recebidas como "moda praia" ou "decoração".

Para a realização da Oficina de criação da terceira coleção do *Talentos do Brasil* com o público das artesãs do litoral norte baiano, em julho de 2009, foram levadas peças de couro, pois segundo a coordenadora técnica do projeto, Patrícia Mendes[27], o projeto *Talentos do Brasil* tinha feito um investimento na aquisição de máquinas de costura específicas para que as artesãs passassem a trabalhar com o material[28]. Levou-se também insumos de metal, tais como alças de correntes, fechos, ilhoses, botões, etc. Nossa ideia[29] foi desenvolver produtos em cestaria que incorporassem tais matérias primas aos novos modelos, porém a fim de criar, diferindo-se das duas coleções anteriores, uma coleção com estilo cosmopolita.

Os cestos e as bolsas que antecederam à criação da bolsa menina revelam que a lógica operante na criação de novos produtos era própria de cada estilista ou designer. Afim de nivelar a metodologia aplicada, nas *Oficinas de capacitação técnica*[30] *in locus,* foi proposta para a equipe de criação *Talentos do Brasil,* a metodologia de trabalho do designer Eduardo Barroso[31]. Em suma, a proposta do referido designer era levar a "cultura de origem" para o "local de destino", criando uma iconografia referencial a partir da recuperação de memórias e histórias da comunidade local. Para Eduardo Barroso, a "valorização dos saberes locais" se dá na representação da cultura material e da cultura visual local em um sistema iconográfico que ele denomina "matriz identitária do grupo". Nota-se, portanto, que a "valorização da cultura local" para Barroso é produzida pelo designer enquanto mediador nesse processo.

A bolsa menina criada na coleção de 2009, porém, não "nasceu" de representações iconográficas de histórias locais, mas do ensejo deste grupo de mulheres agricultoras e artesãs de acessarem ao mercado da moda global. A análise da agência[32] da bolsa

[26] A exemplo da bolsa bordada, as bolsas foram decoradas, porém não foram propostos novos modelos.
[27] Patrícia Mendes, coordenadora técnica do Talentos do Brasil.
[28] Na primeira coleção TB que ocorreu em 2006, o designer Renato Imbroisi desenvolveu bolsas e cestos de palha com algumas alças em couro e outras em acrílico, além de ter incorporado ilhoses a algumas peças. Essa ideia foi amplamente aceita pelas artesãs e pelo mercado, levando o TB a investir em máquinas específicas para a costura de couro e uma matriz para a inserção de ilhós nas peças.
[29] A coleção TB 2009, foi de minha coautoria (Virginia Borges) com as artesãs da APSA e COOPART.
[30] Termo institucionalmente empregado para "Oficina de criação": evento que ocorre na sede de cada Associação e dura de três a cinco dias de trabalho entre artesãs e estilistas e designers na criação e desenvolvimento das novas coleções.
[31] Designer consultor senhor do SEBRAE NACIONAL, criou o termo de referência do artesanato brasileiro.
[32] Nos termos de Gell (1995).

menina nos revela que a moda opera outra lógica de apropriação da cultura material cesteira do litoral norte baiano, diferente da lógica operada pelo Sebrae e suas coleções de *souvenires* com design.



Figura 2. A bolsa menina foi desfilada no evento "Capital Fashion Week" em Brasília (2009) e foi vendida pelas artesãs no Rio de Janeiro (2009) por duzentos e vinte reais para uma lojista de Tóquio, antes de ser levada a Paris (2011).

Nessa perspectiva de análise, entendemos que a bolsa menina é uma espécie de cesto *guerreiro,* não no sentido metafórico, mas em seu sentido ontológico, no sentido *Tupinambá* do termo[33]. Essa bolsa possui menos de um terço da dimensão de um cesto do tipo que é produzido mensalmente para a *Tok & Stok*, sendo que o preço desta pequena bolsa pode chegar ao dobro do que custa o cesto[34]. Desse modo, o valor percebido no produto final pôde ser convertido em um maior valor econômico destinado ao trabalho das artesãs, além de nos revelar que reside aí um valor simbólico atribuído ao corpo da bolsa de cestaria em palha de piaçava quando este é associado a elementos da cultura da moda global, ou "mundializada". Isso significa que, para além das traduções materiais acerca de "valor" e "sacrifício" efetuados na troca mercantil, para pensarmos o que acontece com à cestaria indígena ao incorporarmos novos

[33] O canibalismo para o Tupinambá segundo o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro.
[34] Contabilizando os outros insumos tais como alças de couro e argolas de metais.

elementos e tecnologias pertinentes ao design e ao mercado da moda, podemos então, sob esta ótica, usar o termo "transubstanciação", proposto por Bourdieu[35].

O corpo da bolsa de palha menina *Tupinambá* incorporou o tamanho, a forma e a proporção comuns às bolsas urbanas e apropriou-se também de alguns insumos de metal que circulam nos maiores centros urbanos do mundo, tais como: alça de corrente, fecho de metal e argolas de metal banhado em "ouro lavado". Tal corpo em cestaria quando associado a matérias primas e outros insumos[36] provenientes da cultura da moda "ocidental mundializada", age como um indígena *Tupinambá* em guerra, ao se alimentar do corpo do inimigo vencido, empodera-se com as virtudes do outro. Em outra chave teórica, Kopytoff elucida: ""(...) Existe uma economia simbólica subjacente a uma econômica objetiva das transações visíveis""[37].

É, portanto, no reconhecimento da diferença evidenciada na fronteira entre Costa do Sauipe e Porto de Sauipe que as artesãs da COPARTT se constituem enquanto grupo étnico. A autodenominação de sua cultura material cesteira contemporânea, *Tupinambá,* associada à prática de apropriação de elementos da moda cosmopolita, com efeito, produz a resistência dessas mulheres no contexto rural brasileiro contemporâneo.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun (org). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*; Tradução de Aghata Bacelar. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

ARRUTI, J. M. "O Reencantamento do mundo: trama histórico e arranjos territoriais". 219 fls. Dissertação – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1996.

ARRUTI, José Maurício "A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no Serão do São Francisco", in: *A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena.* / João Pacheco de Oliveira (org.) / Rio de Janeiro: Contra Capa, 229-278.

ARRUTI, José Maurício; TRALDI, Alessandra; BORGES, Virginia. Apresentação do dossiê Arte e Sociedade Indígena: diálogos sobre patrimônio e mercado. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 5, 2014.

BELTING, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton: Princeton Univ. Press, 2014.

BORGES, V."Da decadência da Indústria ao *Etnodesign*: a emergência da moda no cenário das políticas públicas brasileiras", in: *Anais do Simpósio Moda, Imagem e*

[35] Bourdieu, op.cit. p. 156.
[36] No glossário de moda, esses outros insumos aos quais nos referimos são denominados aviamentos.
[37] Kopytoff, op.cit. p.89

Poder, da IX Semana de História Política. Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro: 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da Crença: contribuição para uma economia dos bem simbólicos*; Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2004.

BRAH, Avtar. "Diferença, Diversidade e Diferenciação". Em: *Cadernos Pagu* (26) janeiro-junho de 2006: p. 329-376.

BRYSON, HOLLY E MOXEY (org.) *Visual Culture*, Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

BUONO, Amy. "Historicity, Achronicity, and the Materiality of Cultures in Colonial Brazil". In: *Getty Research Journal,* No. 7 (2015), pp. 19-34.

ELKINS, James (org.), *Is Art History Global,* New York: Routledge, 2007.

GELL, Alfred. *Art and agency – an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

INGOLD, Tim. (Ed). *Esthetics is a cross-cultural cathegory*. Key Deabtes in anthropology. London: Routledge, 1996.

KOPYTOFF, Igor."A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo", in: Arjun Appadurai (org). *A visa social das coisas, as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Tradução de Aghata Bacelar. Niterói: Eduff, 2008.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos Modernos*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

MONTERO, Paula, ARRUTI, José Maurício e POMPA, Cristina (2011), "Para uma antropologia do político". Em: LAVALLE, Adrian Gurza (org.), *O Horizonte da Política: Questões Emergentes e Agenda de Pesquisa*, São Paulo, unesp, pp. 145-184.

MATTOS, Claudia. (2014) "Geography, Art Theory and New Perspectives for an Inclusive Art History". *The Art Bulletin*, 96:3, 259-264.

MATTOS, Claudia e IMORDE, Joseph. (2014) "As fotografias de Aby Warburg na América: índios, imagens e ruinas". Em: *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 147-157.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar (2011) "Redefinições da noção de "cultura" e o surgimento de novos sujeitos na política cultural brasileira". Trabalho apresentado na 28 Reunião Brasileira de Antropologia, São Paulo.

SASAKI, Karen. *Turismo e Sustentabilidade: a experiência do artesanato de palha de Porto de Sauípe-BA*. Salvador: Sathyarte, 2006.

SUMMERS, David. *Real* Spaces, Londres: Phaidon, 2003.

TRIPP, David, "Pesquisa-ação: uma introdução metodológica"; Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Em: *Educação e Pesquisa*, São Paulo, set./dez. 2005. v. 31, n. 3, p. 443-466.

VELTHEN, Lucia Van. "Trançados indígenas norte amazônicos: Fazer,adornar e usar". Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília, v.4, n.2, p.117-146, dez. 2007.

WARBURG, Aby. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, translated with an interpretative essay by Michael. P. Steinberg, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995.

WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Publications, 1999.

4

A obra de arte como escrita da história: entre memória, corpo e violência

Alexandre Santos (UFRGS)
Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ)

O simpósio propõe o debate de leituras históricas e críticas de obras de arte contemporâneas relacionadas a políticas da memória como elemento que propicia a escrita da história mais ampla, assim como da própria história da arte. O foco principal pretendido se concentra em produções artísticas relacionadas às questões da violência e do corpo, sobretudo no Brasil, que vivenciou um longo período de escravidão e, tal como outros países da América Latina, sofreu a violência e o terror das ditaduras civis e militares.

Qual história da arte seria necessária para dar conta da memória que a violência escravista e política deixa e como os artistas contemporâneos articulam simbolicamente essas marcas, presentes no corpo subjetivo e também no corpo social?

O que se propõe é a configuração de debates que pensem a relação entre o corpo submetido à violência, a produção de arte e os registros de memória, questões que implicam, como escreveram Stuart Hall[1] e Andreas Huyssen[2], reflexões sobre as marcas do terror colonialista e a sua permanência no mundo sob a perspectiva do debate pós-colonialista.

Tratando dos movimentos transnacionais nos discursos de memória e violência, Huyssen identifica uma relação muito íntima entre os grandes traumas da história ocidental, como o Holocausto dos judeus e a violência colonialista. As marcas nos corpos e mentes da violência colonial estão exemplarmente simbolizadas nos trabalhos do artista sul-africano Willian Kentridge ao tratar da dominação colonial dos brancos, da violência racista e do exílio judaico, mas também nas proposições de Doris Salcedo, ao enfrentar a violência cotidiana da Colômbia. Diretamente relacionadas ao corpo violentado da mulher indígena guatemalteca, vítima do terror colonial, se situam as *performances* da artista Regina José Galindo, do mesmo modo como são violentados os corpos

das mulheres negras escravizadas, reativados e denunciados no trabalho da brasileira Rosana Paulino. Entretanto, para refletir sobre a produção de objetos artísticos nesta ordem, irremediavelmente permeados pela cultura da memória e da violência colonial e pós-colonial, é importante atentar para um possível bloqueio da imaginação, que impeça o vislumbramento de futuros alternativos. É para superar essa paralisia que Walter Mignolo[3] aponta para os conceitos de (des)colonização, pensamento fronteiriço e desobediência epistemológica, assim como os teóricos *queer* vislumbram a necessidade de gerar contradiscursos sobre o real, e sobretudo a respeito do corpo, como estratégia para desestabilizar a crença nos discursos oficiais.

---

[1] HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
[2] HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.* Rio de janeiro: Contraponto/MAR, 2014
[3] MIGNOLO, Walter. *Geopolítica da sensibilidade y do conhecimento: sobre (de)colonialidad, piensamento fronterizo y desobediencia epistêmica,* 2016

Leituras feministas da Arte de Guerrilha – Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino*

Talita Trizoli
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Nesse artigo, proponho a expansão do conceito *Arte de Guerrilha*, cunhado por Frederico Morais em 1970, a partir de análises com ênfase feminista, em alguns trabalhos de Anna Vitória Mussi, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino e Theresa Simões. Tais artistas, além de apresentarem índices de Parresía foucaultiana em suas poéticas, articulam-se aqui como evidências da participação feminina na dita Arte de Guerrilha, denominação essa que possui seus nomes mais representativos ainda do gênero masculino.

Palavras-chave: Arte feminista, Arte de guerrilha, Brasil anos 70

In this paper, I propose the expansion of the concept Guerrilla Art, coined by Frederico Morais in 1970, from feminist analyzes with emphasis in some works of Anna Victoria Mussi, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino and Theresa Simões. These artists, in addition to having Foucault´s parresia rates in his poetic, are articulate here as evidence of women's participation in the Guerrilla Art, a designation that has its most representative names in male, still.

Key-words: feminist art, guerrilla art, Brazil 70.

* O presente artigo é uma versão estendida do texto publicado em inglês pela revista feminista N.Paradoxa: TRIZOLI, Talita. Brazilian Art Guerrilla: expansion of poetic fields during the Brazilian military dictatorship in Anna Victoria Mussi and Teresa Simões. N.Paradoxa, v. 35, p. 03, 2015. Disponível em: http://www.ktpress.co.uk/nparadoxa-volume-details.asp?volumeid=35

No texto de apresentação da mostra "Do corpo à Terra" de 1970, o crítico mineiro Frederico Morais apresentou o conceito de *Arte de Guerrilha*, ao definir a produção político-crítica de alguns jovens artistas participantes da mostra em Belo Horizonte. Em sua formulação:

> "O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada... A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um, não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação."[1] (MORAIS, 1970:26)

Na assertiva de Morais, o artista seria então um combatente do simbólico e um propositor de situações de risco que desencadeariam medo e receio no espectador, e a Arte um dispositivo de guerrilha urbana e poética, capaz de captar e interferir em seu tempo. Tal concepção corresponde a uma tentativa de delimitação conceitual e crítica das ações artístico-poéticas elaboradas por parte de uma juventude criadora, com ênfase política e cunho crítico, afastadas de práticas de investigação formalista e de enaltecimento do imaginário nacional, e que atuavam dentro de certo eixo de formação: ora entre as relações críticas de troca (e Morais e Pedrosa seriam dois nomes fortes nessa equação), ora entre os espaços de experimentação e estudo do MAM-RJ e da Escola de Belas Artes da UFRJ.

É pertinente notar que tal conceito de Morais concentrava-se com maior ênfase nos trabalhos de Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, apenas para citar alguns nomes de artistas presentes em suas mostras, em detrimento de outros agentes do gênero feminino, como Theresa Simões, Odila Ferraz, Pietrina Checcaci, Wanda Pimentel e mesmo sua esposa Vilma Martins – e tal postura, infelizmente, acabará por delimitar o recorte histórico do período, e sedimentar um cânone sobre a arte brasileira dessa geração.

Em bibliografia relativamente recente, tal concepção de arte política vem sendo retomada tanto por uma via de revisionismo crítico da produção de época, quanto por apropriações contemporâneas que visam uma reinstauração política do fazer artístico. Para citar obras próximas à questão, é pertinente considerar o livro de Claudia Calirman, "Arte Brasileira na Ditadura Militar" e "Arte de Guerrilha" de Artur Freitas. Apesar de um curto intervalo entre as publicações (o livro de Calirman em inglês é de 2012, o de Freitas 2013), vale a observação de que ambos os autores, para audiências diferentes, se propõem a estabelecer um panorama didático sobre o cenário das artes durante a ditadura civil-militar. Tendo o mesmo recorte temporal, bibliografia similar e convergência de artistas, ambos propõem uma aproximação da arte dos ditos "anos de chumbo" sobre a chave da resistência simbólica e da guerrilha poética – um dueto que ressoa as premissas de Morais, sobre uma égide acadêmica de *revival* crítico.

[1]MORAIS, Frederico. *Do corpo à obra*. In: Op cit, p. 26.

Poder-se-ia citar também autoras e autores que discorrem sobre o período, e que perpassam a problemática da arte política como dispositivo de combate e resistência: Celso Favaretto com ambos os livros sobre Tropicália e Hélio Oiticica, onde a prática política reside no movimento de pulsão e embaralhamento da Arte com a Vida, Ligia Canongia que também segue pela vertente de um levantamento panorâmico com fins didáticos, Marcelo Ridenti com um já icônico estudo sobre as convergências da cultura com a militância durante o período ditatorial, Cristina Freire e Dária Jaremtchuk, que analisam a produção artística do período, uma sobre a chave das relações museológicas e de trânsito institucional de artistas latino-americanos com vocabulário conceitualista, outra também preocupada com trânsitos dos agentes poéticos, mas com enfoque nos movimentos de exílio, troca e contradições de relação com o maquinário estatal.

Nessas pontuais indicações, as quais complementam-se para a constituição de um panorama das atividades e motivações da época, contata-se um aspecto em comum, resultado, ainda de fundo, de certa postura patriarcal inconsciente do sistema das artes: grande parte dos protagonistas nessas narrativas são do gênero masculino.

Mesmo considerando a intensa e incontestável presença da produção da dupla de Lygias: Clark e Pape – com trabalhos de aglutinação e desencadeamentos de problemáticas plástico-discursivas, e que estabeleceram um conjunto de problemas outros no fazer artístico, inaugurando um corpo de ação pautado pelo Outro como força-motriz, da experiência estética – a grande parcela de artistas nas exposições, coletivas ou individuais, mostras experimentais e ações de investigação norteiam em sua maioria artistas homens, ficando as artistas mulheres em segundo plano, como coadjuvantes (quando aparecem nos estudos e narrativas oficiais).

Assim, a partir de uma perspectiva de crítica feminista da cultura e da história da arte, é pertinente verificar que desde o texto inaugural de Morais, mas também na produção escrita derivativa dele, oblitera-se a participação de artistas mulheres nessas exposições, assim como na delimitação de uma arte política de caráter guerrilheiro – postura essa não exclusiva das análises críticas da arte de ênfase política, mas de larga extensão por toda narrativa oficial da historiografia da arte, como já evidenciado por Linda Nochlin ao destrinchar as estruturas de interdição à formação e circulação das mulheres artistas no sistema europeu do XIX, mas também com Griselda Pollock e suas intervenções epistemológicas em contato direto com os ambivalentes estudos ditos 'pós-modernos', Amelia Jones que segue dos estudos performáticos para as investigações de caráter *Queer* na recente produção artística, e Heloisa Buarque de Holanda e Ana Paula Cavalcanti Simioni, ambas atuando na investigação crítica da produção poética de mulheres artistas no Brasil, considerando as especifidades de contingências de seus período de estudos, respectivamente a década de 70 com a abertura política, e o século XIX com a virada para o Moderno.

Com esses parâmetros, proponho aqui a expansão do conceito *Arte de Guerrilha* de Morais, assim como de seus desdobramentos nas pesquisas recentes, a partir das

análises de alguns trabalhos que apresentam índices de Parresía foucaultiana em suas poéticas.

O conceito foucaultiano aqui empregado, que diz respeito a prática de veridicção por excelência, opera como mediador ético das ações artísticas, no sentido de permitir um estabelecimento crítico das vivências ético-poéticas em sua potência de enfrentamento, já que sua tradução é "fala-franca", ou seja, o ímpeto, a coragem e a obrigação de se dizer a verdade, mesmo que sobre risco[2].

Para uma efetiva existência do gesto parresiático, é preciso considerar alguns aspectos, como a espontaneidade no ato do emissor, uma 'pureza' no vocabulário devido a seu caráter impulsivo de confissão, e uma situação de risco de vida, eminência de morte (mesmo que simbólica). Foucault sintetiza:

> "A *parresía* é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve". [3]

Sua correlação então, no âmbito da Arte de Guerrilha de Morais, segue pela via de um envolvimento ético, mesmo que com ares romantizados, das possibilidades de transcendência e emancipação política via experiência estética. Estabeleço aqui um vínculo com a produção das mulheres artistas nesse quesito, por considerar as contingências e especifidades dos gêneros um fator potencializador da prática política, ainda mais quando materializada no campo das artes.

Assim, trabalhos de Anna Vitória Mussi, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino e Theresa Simões (essa última, única participante da mostra de Morais que gerou o conceito) articulam-se aqui como evidências da participação do gênero feminino na Arte de Guerrilha.

No caso de Anna Vitória Mussi e Sonia Andrade, as artistas fazem uso do arcabouço das chamadas Novas Mídias da época (fotografia, filmes e seus derivativos), para pensar não apenas a natureza das imagens e seus processos de formação, recepção e constituição crítica, mas também para elaborar ícones das lutas e resistências políticas, possíveis, durante o período ditatorial.

Em sua produção juvenil, quando Mussi iniciava sua carreira durante os cursos com Ivan Serpa e as experimentações de filme nos laboratórios do MAM-RJ, é possível verificar uma prática corrente de sua geração, que é a apropriação poética de imagens de larga circulação midiática, como gesto de enfrentamento e subversão dos discursos oficiais.

---

[2] "A parresía é uma *certa maneira* de dizer a verdade". FOUCAULT, Michel. A Coragem da verdade. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 51.
[3] FOUCAULT, Michel. Op cit, p. 13.

Nos recortes de fotografia de jornal, que sofrem interferência da artista com desenhos de ossos e possíveis objetos de caráter ritual[4], como pratos, copos e altares, percebe-se uma transmutação do osso, um símbolo do *vanitas*, tanto em objeto de combate quanto oblação. A peça alçada à condição de signo de arma, aparato de labor, funciona também como um ponto de referência para uma cripta coletiva, de omissão de memória. Há totens e monumentos dispostos centralmente ao longo desses trabalhos, intensificados pela apropriação do monumento moderno (a fotografia), e efetuando assim uma também condição de adoração do inevitável. A artista comenta: *Minha pintura apresenta ossos. E uma angústia. O que fica de transitório, e nada é tão transitório quanto o osso. E mórbido. É uma pintura expressionista com ligações surrealistas e preocupações sociais*.[5]

O largo uso da cor preta nessas imagens, principalmente como um método formal de homogeneização da paisagem, estabelece uma aura de mistério e eminência de tragédia, onde as figuras em branco e tons de cinza, os remanescentes da imagem original de jornal, instituem-se como símbolos de resistência, e de manifestações de luto.

Mussi nessa primeira série de 68, fala de um luto político, coletivo. "Muralha" e "A rebelião" inauguram um cortejo imagético de lamentação grupal, que aos poucos vai sendo mesclado pelo privado, pelo particular, como no caso de "A arma", "A espera" e "A cerimônia". A fatalidade dessas imagens segue desde a presença de uma massa informe, cinza, quase que como fantasmas ou sopros de sujeitos, e talvez prestes a se tornarem mais uma pilha de ossos, atributos de morte, até a consternação subjetiva defronte os vestígios dessa coletividade, com uma tentativa animista de luta.

Já Sonia Andrade, com os vídeos experimentais da década de 70, originalmente um conjunto de primeiros estudos da mídia, sem titulação, mas muitas vezes com codinomes, como feijão, fio, gaiola, dentes, tv´s, martelo entre outros, percebe-se construções narrativas conceituais que tomam de assalto gestualidades banais, as quais são cooptadas e transmutadas em sentidos poéticos de resistência e crítica cínica.

Do conjunto de oito, tratemos aqui de três videoteipes, com os codinomes "Martelo", "Gaiola" e "Tv´s". Apesar de todo conjunto apresentar uma uniformidade de problematização sobre a natureza e possibilidades da imagem em movimento, juntamente a uma afinada percepção das contrariedades e interdições do cotidiano mundano de um estado de exceção, as três peças aqui escolhidas, recortadas, possibilitam um olhar específico sobre os depósitos de forças sobre os corpos, e suas possibilidades de negociação e desvio dentro de uma estrutura autoritária – aliás, mais abstrata e fluída que matéria e jurídica.

[4] STODIECK, Beto. O jornal. Rio de Janeiro. 10 de abril de 1970.
[5] Idem.

No primeiro videoteipe, realizado entre 74 e 77 com auxilio tanto de Tom Azulay quanto Andreas Hauser, vemos uma mão feminina passivamente depositada sobre uma tábua de madeira. Imóvel, com pregos entre os dedos que são atingidos por um martelo, instala-se no expectador uma condição de incomodo e angústia, pela possibilidade dos golpes escaparem as cabeças das pontas metálicas e atingirem a mão branca, estática. Passada a condição de ameaça da agressão, outra gestualidade se instaura, fortificando a condição de risco e interdição, pois fitas de borracha preta são grosseiramente transpassadas entre os pregos, numa tentativa de intensificar a imobilidade e aprisionamento da mão.

No segundo vídeo, Sonia em tomada única, sentada em um jardim privado e aparentemente bem cuidado, passa a embrenhar-se em pequenas gaiolas de pássaros, penetrando nas pequenas estruturas metálicas com suas extremidades: cabeça, mãos e pés, e desajeitadamente esforçando-se por se movimentar, ignorando seus "grilhões" simbólicos, ridículos e inadequados.

Já no terceiro vídeo, a artista, novamente em tomada única, calmamente se dirige a uma pilha de televisores ligados em canais abertos diversos, os quais transmitem tanto telejornais quanto programas de variedade e filmes. Um por um ela os desliga, sem se importar muito com o conteúdo da transmissão e o encerramento da comunicação unilateral, para no fim, encarar a câmera de modo sóbrio e indiferente, deixando em aberto um gesto final de encerramento da gravação.

Nas três peças descritas acimas, é possível verificar uma seletiva de gestos performáticos para a câmera, onde alegoricamente materializam-se as condições de existência e subjetivação dos indivíduos, sobre o jugo de uma estrutura política sem representação direta e conexão com as contingências dos cidadãos. Nos trabalhos de Sonia Andrade, a opção formal por analogias, sugestionalidades, desvios simbólicos e metáforas da banalidade adquirem a condição de peças ético-poéticas de seu tempo, crônicas de uma mundaneidade de controle e embargo. Marisa Flórido César realiza uma boa síntese dessa prática:

> Posturas que exibem uma inadequação, um estremecimento no interior dos sistemas, pois reivindica ritmos diferentes àqueles que são assinalados às existências, entre o visível e os modos de enuncia-lo, exibi-lo e significa-lo. E essa é dimensão, mais que estética, ético-política de sua obra. [6]

Na mesma chave operacional de Sonia Andrade, onde vemos um uso metafórico das gestualidades frente a câmera, em performances privadas que abarcam as limitações politicas das subjetividades, Maiolino também experimenta essas ações em super 8, usando seu rosto como suporte para um depósito simbólico das circunstâncias, possibilidades e cerceamento de discursos.

[6] CÉSAR, Marisa Flórido. Sobre servidões e liberdades. In: Sonia Andrade. Retrospectiva 1974-1993. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011, p.13.

Enquanto Andrade aproxima-se mais das narrativas cinematográficas, apresentando pequenas crônicas de caráter surrealista sobre as contingências nacionais, Maiolino opta por uma posição mais intimista e mesmo pulsional. Em particular, em duas peças da série Fotopoemação, com apelidos "De:Para" e "O que sobra", ambos de 74, a face jovem da artista é auto infligida por objetos e ferramentas pertencentes ao cotidiano, mas que apresentam índices de violência do privado. Ora utilizando uma fita vermelha de tecido que tanto emerge, enfeita e aprisiona o plácido rosto da artista, ora 'aplicando' uma tesoura que ameaça cortes sobre línguas, narizes e orelhas, Maiolino estabelece uma ponte entre as micro-violências do espaço doméstico e suas práticas de controle e normatização dos corpos femininos, mas também com as relações públicas das possibilidades de expressão discursiva, das angústias e desejos. Em ambos os casos, o que se vê é novamente uma condição de ameaça sobre as vontades de existência.

Anterior a essa pratica performática privada para a lente das câmeras, é pertinente considerar aqui a fase pop da artista, em especial a peça "O herói", de 67, que tanto se apresenta como gravura quanto pintura sobre madeira, e onde vê-se nela a transmutação plástica daquilo então que fantasmagoricamente ameaça as subjetividades: a constituição icônica de heróis, sobre o jugo de um estado de violência, autoritarismo e interdição.

A caveira, que aqui já não é *vanitas,* mas índice direto da morte, apresenta-se como autoridade - ainda que de subjetividade ausente - das forças estatais, militares e jurídicas que desencadearam o golpe civil-militar de 1964, e que ao longo de 30 anos, controlaram, perseguiram, mataram e torturam os dissidentes e opositores políticos – com suas devidas flutuações de liderança e contingência, se considerarmos as variantes de chefia, os fluxos de resistência e as relações de poder e comércio com outros Estados.

Por fim, há a produção hoje profundamente esquecida e obliterada de Theresa Simões, antiga musa da geração vanguardista, e poeticamente bélica, dos entornos cariocas.

A artista, na mesma chave argumentativa que suas contemporâneas aqui citadas, se apropria de imagens de larga circulação cotidiana, oriundas do fotojornalismo ou de publicações de arte impressa, geralmente de tradição clássica e canônica em âmbito nacional e internacional, a fim de estabelecer uma espécie de heráldica *pop* das lutas sociais.

Algumas telas da "Série Faixas de Memória", executadas no ano de 68, quando a jovem artista passou a ilustrar de modo mais constante o circuito expositivo de vanguarda, efetuados antes de sua estadia em Nova York e sua virada escultórica para o mármore e neon, apresentam um uso constante de cores vibrantes, superfícies chapadas, típicas do vocabulário compositivo da Nova Figuração. As estruturas pictóricas funcionam pela justaposição de grandes massas de cor sólida, com poucas gradações cromáticas e manchas expressivas, dando assim ênfase ao caráter artificial das imagens, seu ar de simulacro do imaginário, como recortes de revistas sobrepostas sobre papeis coloridos, ou cenários românticos de um sublime tropical.

A relevância desses trabalhos para a discussão aqui posta é justamente seu caráter de crônica política da memória pessoal da artista, inserida na mesma tradição de pintura histórica revolucionária, mas em outras proporções e outras 'confabulações' formais que a acadêmica – e exerceram tão bem sua função a ponto de serem apreendidas e destruídas após a censura da II Bienal da Bahia em 1968.

Com ferramentas dissonantes, mas convergentes de suas contemporâneas, Simões efetua uma captura de fantasmas políticos, mas não em um exercício experimental e subjetivo, mas sim pelo viés de ascensão de estandartes das novas sacralidades modernas, já que, segundo Barthes, "os grandes retratistas são grandes mitólogos". [7]

Simões evoca mitos urbanos de revolução, efígies modernas da revolta juvenil. São rostos inflados pela fúria revolucionária em sua subjetividade, integrados pela massa combativa, ou então elevados à categoria de ícones/monumentos de uma utopia distante, mas almejada. Maio de 68 e UNE tornam-se pares imagéticos da Revolução Francesa e das batalhas épicas do período mercantil e colonial.

As imagens eleitas para essa construção historiográfica dos conflitos políticos de contracultura são ainda as formações canônicas da História da Arte e seus dispositivos de exaltação discursiva da heroicidade nacional e do desejo masculino; são os mitos da Modernidade. Vemos ali exposto o lamento maternal com roupas mundanas, lânguidos corpos de ambos os sexos, mas apenas os femininos em nu, vitimados eroticamente em poças de sangue e exalando lascívia. Fragmentos referenciais de "Almoço sobre a Relva" de Manet, "A liberdade guiando o povo" de Delacroix, "O Beijo" de Rodin, "Madonna Belvedere" de Rafael Sanzio, mas também "Moema" de Victor Meireles, "Tiradentes" de Pedro Américo, e fotografias de Maio de 68 e da passeata dos 100 mil no Rio de Janeiro, mesclam-se em uma heráldica contemporânea, em toda sua estaticidade fúnebre de *memorabilia* das grandes circunstâncias da vida.

Do mesmo modo que a pintura histórica possuía como função pública a oficialização de uma memória bélica de conquista e triunfo, ou como um clamor ao combate nacionalista - se considerarmos as pinturas da Davi sobre a Revolução Francesa e Napoleão, ou mesmo a "Batalha de Avaí" de Pedro Américo – as pinturas de Simões posicionam-se como testemunho poético do espírito rebelde e político da juventude, com suas respectivas contradições pulsionais. E a clara oposição entre as narrativas revolucionárias de combate/ resistência e imagens idílicas pertencentes a um imaginário visual sobre a paisagem brasileira, evidencia um projeto de memória insurreta de sua geração.

A natureza como uma imposição cruel à vida é um sintoma intensificado pela topografia agrícola ali manifestada, com campos de plantação e seus sulcos geométricos, ordenados, civilizados, salientando o caráter econômico e político do

[7] BARTHES, Roland. Mitologias. Tradução de Rita Buongermino e Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 58.

novo imaginário rural, e sua oposição em relação ao ideal doce e gentil do interior brasileiro pré-industrialização.

Breve conclusão (ainda que em construção)

Para finalizar, comenta-se aqui que a produção dessas quatro artistas, que oscila entre vertentes figurativas de vocabulário pop e problematizações de caráter conceitualista, evidencia exercícios de expurgo dos traumas em meio a crises políticas e de disrupção das relações de subjetivação, mas também, cada uma ao seu modo, operam pela chave do testemunho poético de seu tempo. Tais produções ancoram-se nos preceitos ainda modernos de apreensão das contingências de sua época e de declaração visual do espírito jovem de então, mas adquirem relevância justamente pelos índices de parresía foucaultiana, e sua ainda pertinência em tempos de subversão de direitos civis e massacre constitucional atual.

Seu tempo é de guerrilha e seus espíritos são do combate (artístico) e mostram-se como exemplos de resistência e negociação a nova geração de arte-política, de mulheres ou não.

O discurso homoerótico latente na obra de Luiz Henrique Schwanke

Ricardo Henrique Ayres Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O presente trabalho propõe investigar o discurso homoerótico na obra de Luiz Henrique Schwanke através da análise de textos que abordam sua produção artística. Através desse estudo, foi possível identificar que a maioria dos textos analisados oscila entre a ocultação do caráter homoerótico e o breve comentário de uma potência erótica, que somente em uma das obras é discutida de forma mais precisa. É possível aferir que este resultado deva-se ao tratamento e apresentação deste discurso, que ao ser inserido pelo artista de forma latente nas imagens, facilita a sua ocultação, assim como pela condição subalterna do desejo homoerótico.

Palavras-chave: Luiz Henrique Schwanke; discurso homoerótico; latência.

Cet article a l'intention d'examiner le discours homoérotique dans le travail de Luiz Henrique Schwanke à travers de l'analyse des textes qui traitent de leur production artistique. Grâce à cette étude, nous avons observé que la plupart des textes analysés oscille entre la dissimulation du caractère homoérotique et une petite remarque d'une puissance érotique, que seule une des œuvres est discuté plus précisément. Il est possible d'en déduire que ce résultat devrait être le traitement et la présentation de ce discours, cela à l'étant inséré par l'artiste d'une façon latente dans les images, facilite sa dissimulation, aussi bien que pour la condition subalterne du désir homoérotique.

Mots-clés: Luiz Henrique Schwanke; discours homoérotique; latence.

Ainda que seja difícil estabelecer genealogicamente as motivações por trás de uma investigação, no caso da breve pesquisa de que trata este texto, consigo lembrar da imagem que despertou meu interesse pela manifestação homoerótica no trabalho do artista catarinense Luiz Henrique Schwanke (Joinville, 1951 – 1992). Ao procurar informações sobre o artista, deparei-me com a reportagem de um jornal impresso que fora disponibilizada *online* com algumas de suas obras. Entre outras imagens, chamou-me a atenção o desenho de uma mala, um arquivo de pequenas dimensões e baixa resolução.

Engana-se aquele quem acredita que a mala à qual me refiro seja o objeto utilizado para o transporte de pertences pessoais em viagens. Na verdade, falo de um desenho que apresenta o trecho de um corpo masculino, no qual a genitália está coberta por uma roupa íntima. Ao me referir a esta imagem, opto por utilizar um termo oriundo da subcultura gay brasileira, que cria seus termos e, através deles, constitui o pajubá, uma língua paralela, como forma de existência e resistência em um panorama social heteronormativo. Gostaria então de pontuar o porque do uso deste termo através de duas considerações que também buscam contemplar minhas motivações teóricas e metodológicas.

A primeira decorre da observação de que algumas das séries de Schwanke receberam diversos apelidos por parte daqueles que as comentaram. Na pesquisa desenvolvida em sua dissertação de mestrado, Alena Marmo (2005) pontua esse fato e explicita sua escolha ao se referir ao extenso conjunto de pinturas de rostos humanos de perfil que Schwanke realizou ao longo de sua carreira.

> A crítica de arte Adalice Araújo os chama de *Caras* ou *Carrancas*, enquanto nos textos de Maria José Justino, assim como nos escritos de Nadja Lamas, a produção aparece como *Linguarudos*. Rosemarie Seely, que foi vizinha de Schwanke em Curitiba e amiga, declarou em uma conversa que o artista, algumas vezes, se referiu aos *Perfis* como as *Línguas*. Já sua irmã, Maria Regina Schwanke Schroeder, afirma que se referia muitas vezes a essas obras como *Perfis com línguas.* Nesta dissertação, foi adotado o termo *Perfis* pelo fato de Schwanke ter feito uso de tal apelido na carta a Frederico de Moraes, única situação documentada encontrada até o momento, em que o artista utiliza-se de um termo para se referir a essa produção.[1]

Percebo nesta variabilidade de apelidos algo que diz respeito à afeição e a construção de um discurso a partir daquele que apelida a obra. Meu interesse ao investigar a produção de Schwanke parte da intencionalidade de destacar um discurso referente às sexualidades não heteronormativas, procurando analisar a presença da potência homoerótica em seu trabalho. Logo, como pesquisador e gay, me senti autorizado a

[1] MARMO, Alena. 2005. Perseguindo vestígios: Perfis de Schwanke – Catalogação das obras em acervos institucionais. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p.28.

apelidar a série à qual este desenho pertence como série das malas, justamente porque minha intenção é destacar este aspecto.

Minha estratégia se insere no horizonte de uma história da arte revisionista que busca dar visibilidade a alguns daqueles que Gayatri Spivak (2010), define como subalternos: os colonizados, as mulheres, os homossexuais, os não-brancos e demais grupos não hegemônicos. Autores como Eleanor Heartney (2002) e Hal Foster (2014) destacam nas práticas artísticas subsequentes ao modernismo a presença destes outros e os tensionamentos por eles provocados nas estruturas e instituições do mundo da arte.

Suas considerações indicam também um deslocamento necessário ao historiador da arte para dar conta desta nova configuração do campo, aspecto ao qual Foster (2014) dedica comentários mais profundos quando discorre sobre o paradigma do artista como etnógrafo. Todavia, existem diversos pontos obscuros nos quais este olhar atento à intersecção entre o social e o artístico ainda não chegou. Dessa forma, ainda são necessários estudos que busquem tirar da obscuridade as redes de visibilidade e invisibilidade das quais estes outros não hegemônicos estão imersos na construção da historiografia da arte.

Ressalto que a intenção deste artigo de forma alguma é reduzir a complexidade do trabalho realizado por Schwanke somente à questão homoerótica, mas sim, pontuar essa presença e problematizar sua discussão nos dispositivos do sistema da arte. Sua produção artística parece ser vítima de um progressivo processo de heteronormativização e de apagamento da potência erótica, que apesar de estar presente em seus trabalhos, não me parece ter sido levada a um nível mais profundo e específico. Desta forma, tal pesquisa atravessa também a proposta de Christopher Reed (2011), que busca a construção de uma historiografia da arte e da homossexualidade destacando justamente o que, no caso de Schwanke, parece ser menosprezado.

A segunda consideração sobre o uso do termo mala parte da possibilidade de compreender, na utilização de nomenclaturas outras por grupos minoritários, uma tática de socialização e proteção que opera no âmbito do que não é óbvio e que não está evidente, já que a relação entre o significado e seu significante não é a habitual. Esta parece ser uma estratégia que tem paralelo com a forma através da qual Schwanke manifesta o corpo e também o erotismo em suas obras. São discursos de latência, de presença disfarçada, muitas vezes ocultada e acessível apenas para os que dominam os códigos destes grupos ou que desejam ver essa manifestação.

A definição do termo latência percorre sempre a descrição de uma presença não evidenciada, algo adormecido ou reprimido, subentendido. Essa pequena imagem da obra de Schwanke, ao comentar o tema da mala, fala também dessa sexualidade latente. Seu desenho evoca um recorte fotográfico: são linhas orgânicas que apresentam o trecho do corpo masculino compreendido entre o peitoral e os joelhos, figurando então a barriga, a região genital e as coxas desta figura masculina, cujo corpo não cabe no papel. A estilização dos contornos da figura de coxas roliças contrasta

com a veste que cobre a região genital que, pela sua estampa, parece mais uma sunga do que uma cueca, único elemento colorido e que por isso destaca-se do corpo, apresentado este apenas por linhas em *crayon*. O uso do guache para ressaltar o tecido dessa roupa, e logo, seu conteúdo em tons de preto e amarelo, supõe formatos que transitam entre a representação de uma estampa na superfície da vestimenta e a sugestão da forma com que o pênis está acomodado neste receptáculo.

Cabe então especificar que o termo mala define justamente essa latência: é o volume que o órgão genital provoca no tecido que o reveste. Ainda que seja um termo falocêntrico, por colocar o pênis como protagonista do erotismo, ele não se orienta pela opulência do falo, por sua presença explícita e ereta, e sim, pelo seu volume enquanto carne flácida e recolhida, latente.

A partir deste contato, senti-me provocado a procurar outras obras de Schwanke que dialogassem com a dimensão homoerótica. No entanto, para minha surpresa, não havia nenhuma outra imagem semelhante do artista nas buscas pelo seu nome na internet. Textos em sites de referência, artigos e outros escritos apresentavam obras que pareciam não terem sido realizadas pela mesma pessoa. Somente após um relativo intervalo de tempo, tive contato com outras imagens desta série no livro organizado por Walter Guerreiro (2011).

Baseado em minhas pesquisas sobre o artista, pensei que talvez estes desenhos pudessem ser uma espécie de chave interpretativa para observar o erotismo em outras obras de Schwanke. Quando tive contato as reproduções das malas, ali elencadas como principais elementos das composições e, simultaneamente enquanto manifestação velada e discreta do desejo homoerótico, parecia-me que tal paradigma cristalizava um tema e uma estratégia que atravessaram outras séries do artista.

Minhas investigações sobre outras de suas obras apontavam para um erotismo presente e latente em sua produção, calcado principalmente na figura do falo, mas sobre o qual os discursos escritos pareciam oscilar, ora comentando essa presença velada ou ignorando-a sumariamente, mas nunca aprofundando-a. Essa rasura motivou então a minha busca por entender como a produção de discursos no campo da arte tratou a questão do homoerotismo no trabalho de Schwanke. O paradigma da latência, de algo presente mas que, por não ser explícito, pode ser ocultado mais facilmente, motivou então minha busca por analisar publicações sobre o artista e procurar entender então como se constituíam essas visibilidades e invisibilidades sobre o homoerótico em sua produção.

Para este estudo breve estudo exploratório, foram elencadas quatro publicações referentes à Schwanke, sobre as quais serão comentadas apenas as referências diretas ou indiretas à questão do erotismo ou do homoerotismo. As duas primeiras são oriundas da exposição *Schwanke Transformação e Inversão*, organizadas pela também curadora da mostra Alena Marmo. Elas abrem a análise por apresentarem, no catálogo e no material de apoio pedagógico da mostra, três das principais séries de Schwanke, comentando brevemente a presença do erotismo.

Na sequência, o livro *Schwanke: Processos Pulsáteis*, organizado pelas pesquisadoras Rosângela Miranda Cherem e Sandra Makowiecky é apresentado e discutido a partir dos textos que compõem esta obra coletiva com diferentes menções ao erótico na obra de Schwanke, ainda que sutis.

Por fim, serão apresentados os dados referentes ao livro organizado por Walter Guerreiro, *Schwanke: Rastros*. Neste caso, mais do que o conteúdo de cada um dos numerosos textos, interessa-me a escrita da introdução da obra, de autoria do organizador, e a sua estratégia com relação aos outros textos e as imagens que o mesmo dispõe nesta publicação. Através desse conjunto de obras, procurarei estabelecer algumas linhas de ação e possibilidades para entender o discurso erótico, e em especial o homoerótico no trabalho de Schwanke.

Três séries de trabalhos, os perfis, as revisitações e os dedos, compuseram a exposição itinerante *Schwanke: transformação e inversão* (2007-2011), com curadoria de Alena Marmo, realizada através de uma parceria entre o SESC Santa Catarina e o Instituto Schwanke. Estas obras são as primeiras a serem analisadas por introduzir tanto trabalhos importantes do artista, quanto a noção de algo erótico em seu discurso. O catálogo da mostra possui três breves textos de introdução, um da curadora, e outros dois, dos quais destaco o de Charles Narloch, que toca a questão do erótico.

Narloch afirma que os perfis representariam, entre outras coisas, o erotismo contido como uma das motivações de Schwanke. No entanto, essa afirmativa não recebe nenhuma complementação, nem nesse texto nem nos outros. É preciso então olhar para as reproduções do catálogo para identificar essa conotação presente na figura do falo.

Os perfis, criaturas linguarudas de forte caráter expressionista, produzidos entre 1985 e 1989, são figuras coloridas que ostentam a língua para fora da boca. A lascividade e a sugestão de movimento de tais línguas, aliadas a seu formato cilíndrico sugerem a metafórica representação de um pênis. A intencionalidade em representar o falo parece tão forte que, em alguns casos, quando não é a língua a ocupar este papel, o queixo acaba adquirindo tal configuração, acompanhado por uma língua fina ou etérea que cede à porção inferior do rosto formato semelhante ao do órgão.

A série dos revisitamentos, composta por apropriações e referências a obras de arte de outrora, apresenta um deslocamento da representação fálica para o dedo. Estas obras, compreendidas entre 1979 e 1982, abordam a representação parcial de alguns elementos através de fragmentos ou sugestões metafóricas como no desenho *São José Carpinteiro/ de La tour* (1979), no qual estão dispostas, de um lado, uma poltrona, e em outro lado, uma mão que segura um fósforo. Em *A Anunciação/ de Leonardo* (1979), um dedo aponta sozinho para outro modelo de poltrona. Em verdade, os dedos imersos nestas configurações não deixam clara sua conotação erótica. É na série resultante desta, que eles emergem como símbolo fálico.

Os três desenhos minuciosos de 1981 são compostos pela imagem de um dedo em um

quadrilátero escuro em diferentes apresentações. O primeiro, aponta para cima, emergindo da margem inferior esquerda. O segundo, saindo da lateral esquerda inferior também vai para cima, enquanto o terceiro sai da margem superior e ainda é envolto por um pedaço de pele na sua porção direita. De forma curiosa, este trecho de pele parece sugerir a presença saco escrotal. A possibilidade de entender os dedos também como substitutos do falo, ainda que não esteja clara na sutil ponderação de Narloch, pode ancorar-se em outra sugestão, presente no material de apoio pedagógico.

Nesta outra publicação, ao analisar os trabalhos de revisitamentos e dos dedos, o texto destaca o protagonismo desta parte do corpo, afirmando que nos perfis este é substituído pela língua que apontaria, em um gesto de violência, para o espectador. Ainda que não exista nenhuma referência ao erotismo neste texto, ao propor a continuidade semântica entre o dedo e a língua na obra de Schwanke, é difícil não associar tal continuidade ao que Narloch sugere em seu texto, um erotismo contido. Assim, talvez seja possível pensar em uma presença fálica que atravessa a obra do artista através de diferentes táticas de figuração.

No livro *Schwanke: Processos Pulsáteis*, dos sete diferentes textos compõem a obra, seis fazem menção a alguma questão da ordem do erotismo: *Apresentação*, de Rosângela Miranda Cherem; *Confluentes antagônicos: a experiência Schwanke*, de Silmar Pereira; *Processos de fibrilação na obra de Schwanke,* de Priscilla Menezes; *A luz, fascínio da mariposa*, de Andreza Gomes; *Três reflexões sobre a presença das caixas no repertório de Luiz Henrique Schwanke,* de Rosângela Miranda Cherem e Clara Vieira Silveira; e por fim, *Luiz Henrique Schwanke e a história da arte: breves notas*, de Sandra Makowiecky. Pelos títulos, é possível aferir que nenhum deles tem a temática do erotismo como elemento central de discussão. Todavia, é possível identificar em alguns casos uma sutil referência ao erótico e em outros a intenção de esvaziar este discurso.

No texto de apresentação, que possui o subtítulo *Luiz Henrique Schwanke, paradoxos e singularidades do gesto artístico*, Cherem comenta a série de trabalhos tridimensionais do artista *Box Arte* (1981), composta por seis caixas intituladas *Tabu Dana, Seven Up, Véu de Noiva, Pacote, Genitálias* e *Cadeira com cobra*. Sobre a quinta caixa, a autora faz o seguinte comentário:

> Em Genitálias, não é o fundo que está pintado, mas o próprio vidro pela parte de dentro, salvo numa porção retangular que permancece incolor. Isto torna a caixa mais sombria, pois o fundo adquire uma sombra escura, salvo pela espécie de abertura que deixa ver dois pares de formas circulares, penduradas lado à lado no fundo branco da caixa. A associação de formas se sucede em cadeia: testículos e clitóris, pares de chuteira em tamanhos diferentes ou frutos pendurados após a colheita.[2]

2 CHEREM, Rosângela Miranda e MAKOWIECKY, Sandra (org.). Schwanke: processos pulsáteis.

Parece-me um tanto impróprio sugerir que as formas propostas por Schwanke sejam chuteiras ou frutos, quando o artista deixa claro no título sua intenção de figurar genitálias. Também chama a atenção, que na análise das outras obras da série, os títulos tenham sido acatados como guias para a leitura das imagens, não sendo discutidas outras possibilidades. Ao sugerir objetos tão diversos quanto um calçado esportivo e a genérica categoria frutos, parece possível colocar ali qualquer objeto, o que esvazia o sentido proposto pelo artista.

Ao comentar o último trabalho da série, elementos semelhantes aos presentes em *Genitália* são interpretados pela orientação ligada aos órgãos genitais masculinos, mas também sendo submetidos a um certo esvaziamento de sentido na referência ao vazio.

> No lado esquerdo há um cabideiro em miniatura com dois volumes pendurados, no lado direito há uma cadeira preta em cujo pé circula discretamente uma cobra. Adão à esquerda, Eva à direita, estando ambos ausentes, tudo que resta são imagens primevas do masculino e do feminino, arquétipos que persistem como vazio a ser constantemente preenchido.[3]

O artigo que a autora divide com Silveira dá continuidade a este apagamento. Tratando ainda sobre *Genitálias*, as autoras afirmam que os elementos que compõe a obra: "Insuficientes na resposta, metonímia e alegoria, tanto podem ser figuras destinadas a sintetizar as partes do corpo, como ampliam-se e retiram-se cada vez mais para longe do discernimento e da precisão."[4] Parece então, que diante da impossibilidade de contornar a representação genital, existe um esforço em esvaziar seu sentido. É importante pontuar que estes trabalhos apresentam também o erotismo feminino, ocorrência não tão frequente na obra do artista.

Já o texto de Pereira, ao propor a análise das instalações de Schwanke, discorre sobre a presença do falo na figura da serpente. O autor comenta a instalação *Cobra Coral*, realizada parcialmente após a morte do artista, destacando sua conotação ritualística e erótica ao propor um uma cobra feita pela união de baldes, falo sobre a terra, em oposição a outras duas colunas rígidas e eretas de material metálico, tão altas quanto fosse possível, que completariam a instalação na Ilha Feia, em Piçarras (SC).

Ao abordar a obra de Schwanke a partir do conceito de fibrilação, Menezes cita uma carta do artista endereçada a Frederico Morais, na qual ele afirma que a pior tragédia é o corpo. Em outro momento do texto, também propõe a ideia de uma estética tanto apolínea quanto dionisíaca para tentar compreender os procedimentos do artista. Quando diz “Festa dionisíaca, coleção de bocas silenciosas, rostos que gritam"[5], a autora parece evocar também a tragédia de que Schwanke fala em sua carta. Essa abordagem do corpo pode ser um indício do embate do artista ao apresentar o desejo

Florianópolis: Coan, 2014, p. 22.
3 Ibid., p. 22.
4 Ibid., p. 106.
5 Ibid., p. 72.

homoerótico em sua produção.

Gomes, tratando da luz na obra de Schwanke, diferencia a luminosidade das obras das quais o artista se apropriava daquela que ele utilizou como elemento físico em instalações, afirmando que a primeira possui um caráter irônico e erótico, como uma presença profana que ao tocar a carne, transformava o sagrado em opulento, e que a segunda situação estaria mais ligada a luz enquanto verbo divino.

No texto que encerra a publicação, Makowiecky cita a mostra *Caravaggio e seus seguidores* (MASP, 2012), destacando os artistas elencados pelo curador Fabio Magalhães para a representação brasileira: Schwanke, Alex Flemming, Gilberto Salvador, Hudnilson Junior e Vik Muniz. Chama a antenção o fato, não discutido no texto, de que dentre estre grupo, pelo menos três artistas abordavam aspectos do homoerotismo em suas produções. Tal incidência poderia ser explicada pela apropriação de Caravaggio como ícone pela cultura gay, fato semelhante ao que ocorreu com São Sebastião, escolhas muito mais ligadas à iconografia do que a biografia destas personagens.

Se esta obra coletiva oscila entre a visibilidade e a invisibilidade do homoerótico na obra do artista, o livro *Schwanke: Rastros* (2010), organizado por Walter Guerreiro, propõe uma interessante estratégia para abordar este tema. O autor organizou uma grande coletânea com mais de trinta textos, o que inclui críticas, artigos, entrevistas e até mesmo os textos de Marmo e Narloch analisados anteriormente neste trabalho. Independente da oscilação da abordagem do homoerotismo que este extenso conjunto possa apresentar, em seu texto introdutório, o autor apresenta claramente sua intenção em não sublimar ou ocultar a potência erótica quando ela está manifesta nos trabalhos do artista que ele analisa. Ao propor falar da obra gráfica de Schwanke neste livro, pensando seu desenho em um campo expandido que abarcaria inclusive seus trabalhos mais próximos da pintura, o autor destaca a questão do homoerotismo como um dos temas que atravessa a produção do artista, pontuando também a presença eventual do erotismo da figura feminina ou de figuras andrógenas em algumas séries de desenhos.

Sobre esta abordagem, podem ser destacadas algumas passagens como os comentários sobre a presença da imagem de São Sebastião, que segundo o autor, integra o imaginário homoerótico pelo seu caráter andrógino; a apropriação da imagem do modelo fotográfico Peter Jubel, escolhido por Schwanke como símbolo de beleza masculina; e a identificação de elementos recorrentes na prática gráfica do artista como os seios, as bolsas escrotais ambíguas chamadas de mancúspias, a figura fálica esquematizada, os narizes e por fim os linguarudos, estes últimos enquanto avatares do falo. A estratégia de Guerreiro é pontuar a presença dispersa destas manifestações, o que remete justamente ao que Schwanke realiza, não tratando do erotismo enquanto epicentro, mas sim como margem e atravessamento.

Só esta introdução já bastaria para, na subsequente leitura da obra, compreender quais autores e textos ocultavam ou visibilizavam o erótico no trabalho de Schwanke. No

entanto, Guerreiro é ainda mais incisivo, pois durante todo o livro, dispõe as imagens das quais fala na introdução, permeando o conjunto de textos pela presença visual do discurso erótico latente. Dentre essas imagens, figuram a série das malas, que através de cinco desenhos, comentam visualmente aquilo que o autor discorre em sua explanação.

A estratégia de Guerreiro em sua publicação evoca algo da frase de Narloch no catálogo da exposição *Schwanke: transformação e inversão,* pois ambos afirmam a questão do erotismo no trabalho do artista, manifesto principalmente no desejo entre iguais, o homoerotismo. Todavia, se Narloch faz esta afirmação de forma pontual, Guerreiro permeia toda a obra por esta presença através de diferentes, sucessivas e dispersas manifestações. Diante das diversas estratégias de visibilidade e invisibilidade discutidas neste artigo, sua proposta destaca-se pela objetividade, clareza e sensibilidade, aspectos bem-vindos para a abordagem deste e de qualquer outro tema, mas nem sempre encontrados quando abordam-se temas referentes aos indivíduos e grupos subalternos, como o desejo homoerótico. Além disso, ao compilar diversos textos, o autor opta pela polifonia, independente da ocultação ou não da questão erótica presente nestes escritos. Todavia, podemos olhar para este conjunto através da lente proposta pelo autor, o que é auxiliado pela presença das imagens ao longo do livro.

Mais do que isso, a abordagem de Guerreiro veio de encontro ao meu impulso ao estudar a obra de Schwanke: pensar numa condição de latência para o homoerotismo análoga à imagem da mala que tanto me provocou. Penso agora que talvez a chave para compreender o homoerotismo em Schwanke esteja não só neste *close* genital, mas sim em toda a sua produção gráfica, recorte escolhido pelo pesquisador para seu projeto. É a partir do entendimento do homoerotismo em seus desenhos que talvez seja possível compreender o transbordamento deste tema, de forma ainda mais sutil, para seus outros trabalhos, como as instalações.

Ao propor o homoerotismo latente, Schwanke permite que ele se alastre e que esteja presente em diversos espaços, corroborando a sobrevivência do desejo gay em um panorama heteronormativo. Como vestígio e rasura, tais manifestações atravessam a heteronorma, esperando olhares que talvez compartilhem dos mesmos anseios. Assim, se Guerreiro escolheu a palavra rastros para intitular seu projeto, termo facilmente compreensível para um estudo sobre o desenho, acredito que o vocábulo contempla também os rastros de um corpo que deseja, o qual, em sua tragédia, manifesta-se pela fissura, com certa discrição, ainda que sob o papel, sua manifestação seja mais perceptível.

Referências Bibliográficas

CHEREM, Rosângela Miranda e MAKOWIECKY, Sandra. (org.) Schwanke: processos pulsáteis. Florianópolis: Coan, 2014.

FOSTER, Hal. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. (org.) Schwanke: Rastros. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

HEARTNEY, Eleanor. Pós-modernismo. Coleção Movimentos da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MARMO, Alena. 2005 Perseguindo vestígios: Perfis de Schwanke – Catalogação das obras em acervos institucionais. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. (org.) Schwanke Transformação e Inversão. Florianópolis: SESC-SC, 2008.

_____. (org.) Schwanke, uma visita à história da arte. Florianópolis: SESC-SC, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Arte contemporânea na reestruturação de identidades fraturadas: Reconstruções de si por meio do retrato do Outro[1].

Vivian Braga dos Santos
Universidade de São Paulo

O texto discute a possibilidade de leitura do ensaio fotográfico *Buena Memoria* (2011), do argentino Marcelo Brodsky como possível espaço para reestruturação de identidades sociais de algum modo fraturadas durante Estados de exceção instituídos na última ditadura militar na Argentina.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Estado de exceção; Identidade; Marcelo Brodsky.

Le texte examine la possibilité de lire le essay photographique *Buena Memoria* (2011), de l'argentin Marcelo Brodsky comme un espace possible pour la restructuration des identités sociales qui ont été, en quelque sorte, blessée pendant la durée des États d'exception instaurés au cours de la dernière dictature militaire en Argentine.

Mots-clés: Art contemporain; État d'exception; Identité; Marcelo Brodsky.

[1] As questões desenvolvidas neste texto foram originalmente apresentadas na dissertação de mestrado "A arte da elaboração: poéticas artísticas contemporâneas como espaços para a construção de memórias", concluída em 2013 com o auxílio financeiro da FAPESP.

Dentre as práticas artísticas contemporâneas voltadas a temática dos conflitos políticos ocorridos no século XX, há uma importante parcela interessada em abordar as violências promulgadas durante Estados de exceção e seus corolários ainda latentes no tecido social, sobretudo, no que concerne às irresoluções jurídicas a respeito dos mortos, desaparecidos e outros corpos marcados durante esses períodos. Nessa chave, alguns trabalhos de arte tem perscrutado possibilidades de recuperação e de reestruturação simbólica desses corpos deflagrados. Esse é o caso do ensaio fotográfico *Buena Memoria* (1996), do argentino Marcelo Brodsky.

A realização dessa produção artística marca o retorno do fotógrafo ao seu país de origem, o qual ele havia deixado em 1977, após sofrer uma tentativa de sequestro por efeito de seu engajamento contra a ditadura militar vigorante na Argentina (1976-1983). De volta de seu "autoexílio" [2] em Barcelona, Brodsky inicia um exercício de recobro de suas memórias perdidas ao longo dos anos de seu distanciamento da pátria, retomando imagens e objetos de sua infância, bem como rememorando indivíduos participantes de sua história antes do incidente violento que o fez deixar a terra natal. Nessa busca, ele retoma uma fotografia, em preto e branco, de seus colegas de classe do Colégio Nacional de Buenos Aires (CNBA), datada de 1967. A partir dela, o fotógrafo empreende então uma investigação sobre o paradeiro de cada um dos indivíduos ali registrados. O resultado de sua pesquisa é fixado em uma série de fotografias e textos.



Fig. 1

[2] É importante ressaltar que, embora Marcelo Brodsky caracterize-se na chave de auto-exilado, seu afastamento da Argentina durante a ditadura se deu especificamente no que concerne ao abandono do país enquanto residência fixa, já que os 19 anos distante foram interrompidos algumas vezes por viagens.

Na montagem organizada no Memorial da Resistência em São Paulo, em outubro de 2010, o conjunto desses materiais ganhou a espacialidade de uma instalação. Sobre as paredes do espaço expositivo de configuração semiaberta havia uma sucessão de fotografias de grandes dimensões. O modo como elas estavam justapostas sugeria uma sequência narrativa que se iniciava com a fotografia de classe de estudantes recuperada, significativamente ampliada e notada com uma série de inscrições nas cores azul, verde, vermelho, branco, lilás, amarelo e preto, que identificavam de algum modo os rostos registrados e forneciam indícios sobre seus destinos (Figura 01). Os elementos seguintes da instalação aprofundavam essas informações. Eram vinte e cinco blocos de imagens e textos. Cada qual referente a um companheiro e individualmente compostos de: uma foto 3x4 - adquirida por meio do *close* de fotografia de classe -, uma fotografia colorida de um adulto em posse (ou em frente) da imagem de alunos do CNBA e, abaixo um pequeno texto, em tom biográfico, iniciado impreterivelmente por um nome próprio, que apresenta o fotografado a partir do olhar mnemônico de Brodsky (Figura 02). Assim, tinha-se: Jorge, Damián, Carlos, Martín José, Alvaro, Silvia, Nestor, Gustavo, Antonio, Eduardo, Gabriel, Alfredo, Patrícia, Liliana, Erik, Marcelo (o próprio artista), Alicia, Silvana, María Teresa, Eugênia, Etel, Leonor e Ana. Apenas Claudio Tisminetzky (morto em 1975) e Martín Bercovich (sequestrado e desaparecido em 1976) eram apresentados de modo distinto. Suas fotos na fase adulta da vida eram substituídas por fac-símile de fotografias antigas. A legenda também era singular: escrita à mão sobre pedaços de papéis pautados (Figura 03).



Fig. 2

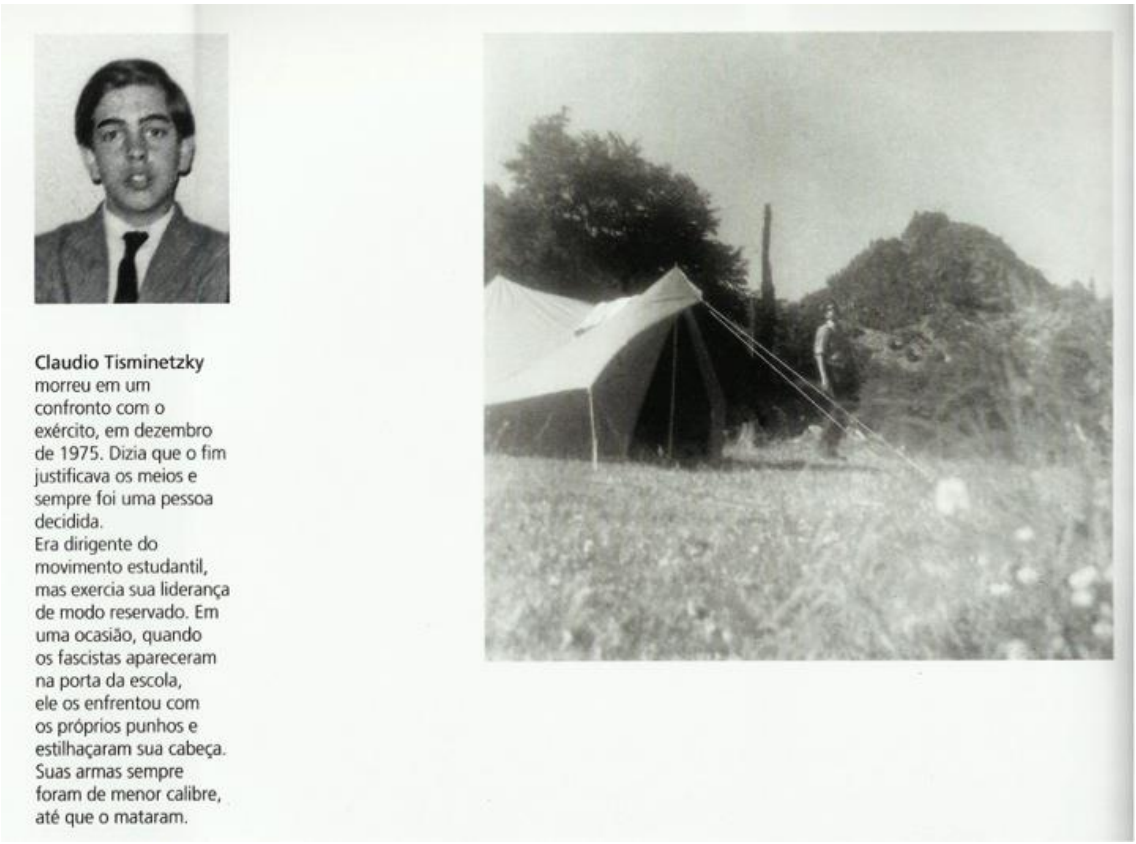


Fig. 3

Outros dois elementos compunham a instalação: um vídeo documental denominado *Puente de la Memoria* (Figura 04) - registro de trechos da primeira leitura pública de nomes de estudantes mortos e desaparecidos durante a ditadura militar do CNBA, realizada em outubro de 1996 - e um outro conjunto de imagens fotográficas produzidas na ocasião da leitura no CNBA (Figura 05). Nesta data, Brodsky expôs a "gigantografia" da classe de 1967, juntamente com os demais retratos, no claustro do Colégio. Todo o material foi organizado num formato de altar, de maneira a implicar certa reverência sagrada, atenta e silenciosa, do passante diante das imagens. Brodsky registrou os momentos em que os estudantes do ano 1996 contemplavam essas fotografias. "A luz zenital do Sol que atravessava as enormes janelas do claustro batia no rosto dos estudantes que paravam para observar" [3], por isso, a imagem que se tem é uma sobreposição do reflexo da face dos novos alunos sobre aqueles da turma de 1967. Desse modo, Brodsky encerra um ciclo que, na maneira como os elementos são apresentados, indica claramente a relação de seu trabalho para a constituição de uma memória sobre a ditadura militar argentina, sublinhando, por certo, o modo como essa memória está concatenada às diversas gerações e deve ser operada como tal.

Não obstante essa leitura, há elementos no trabalho de Brodsky que permitem afirmar que esse interesse para com uma memória coletiva ocupa um plano secundário em *Buena Memoria*. Por meio de diferentes componentes e do modo como eles são organizados nesse ensaio fotográfico/instalação pode-se sugerir que o esforço

[3] BRODSKY, Marcelo. Buena Memoria. Um ensaio fotográfico. Catálogo da Exposição realizada no Memorial da Resistência em São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 52.

primeiro do fotógrafo, que precede a elaboração "a transmissão d[e certa] experiência entre as gerações"[4], é de reconstruir sua própria identidade, deflagrada em razão de seu afastamento da Argentina enquanto lar durante os anos obscuros da ditadura. Sob esse viés, a insistência pelo retrato do outro na dinâmica do trabalho de arte parece ter uma intenção específica, ainda que inconsciente. É a partir desses retratos que Brodsky é capaz de elaborar uma imagem que lhe seja própria. Nesses termos, a proposta analítica aqui ponderada é de notar *Buena Memoria* como uma tentativa de (re)construir o retrato de si por meio da imagem do outro.



Fig. 4

O substantivo retrato em questão não designa meramente o uso da imagem fotográfica no gênero fotográfico ligado a função identitária por meio do reconhecimento paritário. Ao menos, não no que diz respeito apenas às semelhanças físicas entre um sujeito e seu registro fotográfico. É bem verdade que em *Buena Memoria* é impossível negar que Brodsky não busque que parecenças entre as fotos 3x4 e os retratos de adultos sejam notadas, de maneira a perceber-se e/ou aferir-se que ambas imagens identificam um mesmo individuo. Ainda assim, essa semelhança fotográfica é apresentada como insuficiente no manejo que Brodsky faz dela, uma vez que as similaridades por ele propostas são mediadas por textos, que incluem, além de frisos sobre os aspectos físicos dos colegas de classe, uma série de afirmações psíquicas e comportamentais. Nesses termos, é possível admitir a palavra retrato em um sentido muito mais amplo: nesse trabalho de arte ela faz referência a constituição de identidades. Os retratos elaborados por Brodsky são, na verdade, perfis identitários.

[4] Idem.

Nessa nova apropriação semântica cabe, de modo muito oportuno, uma aproximação com o conceito de *ar* em Roland Barthes (1984). Ao analisar as possíveis diferenças entre os registros de corpos e rostos em comparação as imagens de coisas, Barthes afirma se estabelecer uma relação distinta para com o observador. Isto porque, a fotografia de alguém, "*autentifica* a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, 'tal que em si mesmo', para além de uma simples semelhança civil ou hereditária" [5]. Isto porque, essa imagem detém um *ar* não apreensível aos olhos, mas que paira sobre ela.

> O *ar* (chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer "importância": o ar exprime o sujeito, na mesma medida em que ele não se dá importância[6].

Se há uma maneira de entendermos o acepção de retrato na dinâmica de *Buena Memoria*, seria afirmar que o retrato, neste trabalho de arte, inclui a imagem fotográfica, mas também esse *ar*, dado por outros elementos que compõe esses perfis brodskyanos, mas que não são postos exclusivamente em figuras. Deve-se incluir aqui os textos e mesmo a disposição das imagens na instalação como parte disso. Um sinônimo coerente nesse sentido seria caracterizar esses retratos como identitários. A proposta então é refletir como a constante desses perfis identitários e a insistência em realizados pode ser entendido como uma estratégia de Brodsky para construir o seu próprio que, de muitas maneiras, teria sido defraudado pela violência do Estado de exceção à qual o fotógrafo fora submetido. Em seu caso, especificamente, a ação central é a de reestabelecer seu vínculo com o país de origem, procurando dar conta dos anos subtraídos, por meio de seu trabalho artístico. Para operar essa construção do retrato de si por meio da imagem do outro, alguns elementos são primordiais na prática artística de Brodsky. Além dos retratos fotográficos, os nomes próprios e as biografias exercem um papel fundamental no trabalho, principalmente, no encaminhamento analítico aqui proposto.

Como dito anteriormente, cada biografia é iniciada com um nome próprio. Nas palavras de Armando Silva (2008), o ato de nomear "é, evidentemente, a forma mais simples, mais literal e mais óbvia de todos os símbolos de identidade" [7]. A afirmação de Silva não se aplica só aos nomes de família, por meio dos quais, em muitos casos, se pode reconhecer uma hereditariedade. Ela é inferida também aos ditos primeiros nomes. Sabe-se, por exemplo, que na Antiguidade as crianças podiam ser nomeadas muito depois do nascimento, uma vez que o cumprimento de tal ato deveria observar sua

[5] BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.159.
[6] Ibidem, p. 160.
[7] SILVA, Armando. Álbum de família: a imagem de nós mesmos; tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2008. p. 77.

aparência física, seu comportamento e mesmo as circunstâncias de seu nascimento para ser efetivado. Enfim, era necessário fazer vista as aspectos particulares de um indivíduo a fim de o nomear da forma mais apropriada. O nome, portanto, era também parte de certa identidade como característica psíquica. Em *Buena Memoria* é esse o valor dos nomes próprios. Além de servirem a designar um sujeito, eles os particularizam. Ademais, indicam certa proximidade de Brodsky com esse grupo de pessoas específico. Ao nomear seus colegas de classe, Brodsky aproxima-os e os particulariza em meio a uma porção de indivíduos que poderiam compor fotografias como estas, das de classe ao final e/ou ao começo do ano letivo. Brodsky especifica seus participantes e, nesse ato, estende o registro fotográfico em busca do "ar" bartiano citado anteriormente.

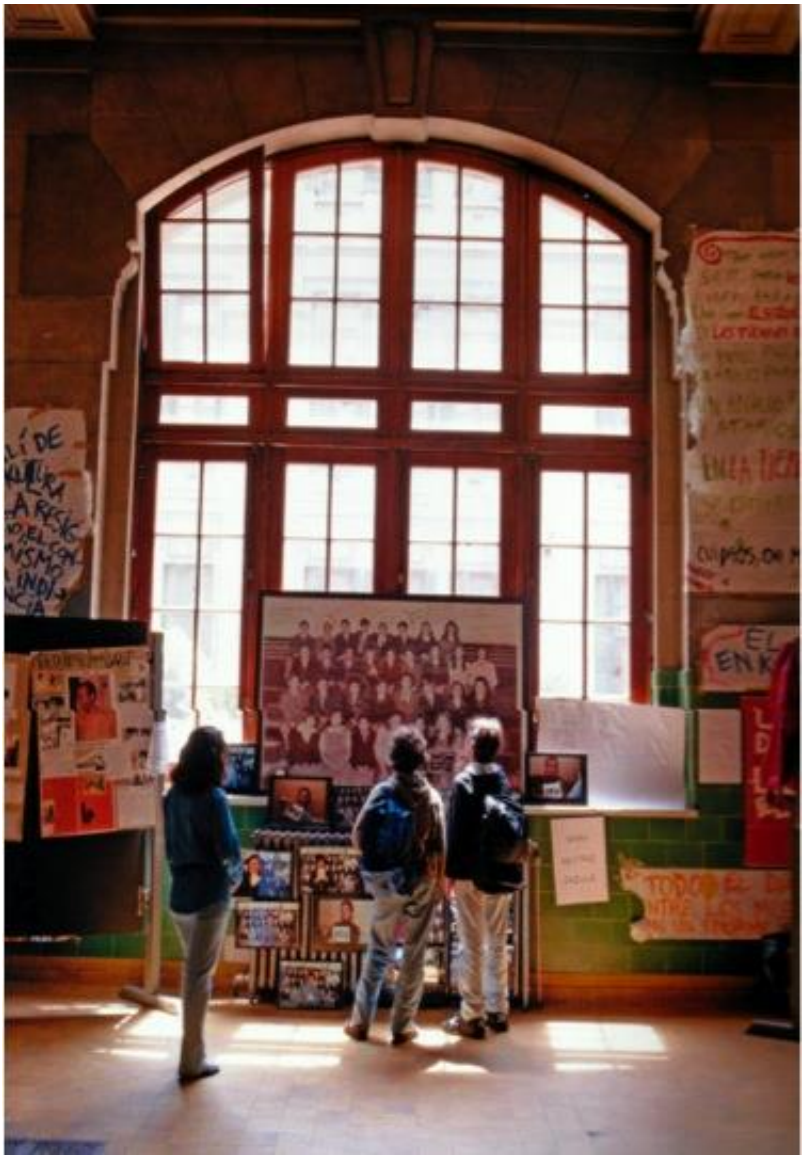


Fig. 5

Essa busca, e o destrinchamento identitário desses nomes – do que pode significar, por exemplo, chamar por *Erik*, nesse contexto -, continua nas pequenas biografias redigidas pelo fotógrafo com base em seu encontro com os colegas de turma e também

em suas recordações do tempo de escola. O ponto central dessas narrativas é o interesse de Brodsky em compreender qual haveria sido o impacto da ditadura militar em suas vidas. Essa investigação, no entanto, mais do que perguntas diretas sobre as possíveis vivências desses indivíduos, é dirigida por aspectos que são, primeiramente, do interesse do fotógrafo sobre a pós-vida da ditadura militar na Argentina. Teria sido, a trajetória de seus companheiros, a mesma peregrinada por ele?

Os pequenos textos frisam de que maneira o tempo de escola, as questões, as ansiedades estão continuadas na vida adulta, o que mudou.

> Para Silvia, [afirma Brodsky] toda a situação foi muito difícil e ela se desdobrou sozinha para criar os três filhos. É fisioterapeuta e cada coisa que consegue vem de seu próprio esforço. O pai de seus dois filhos mais velhos, Leonardo e Bruno, ela vê apenas de vez em quando, se existe algo específico para discutir. O pai de sua filha ela nunca mais viu, e ele nem sabe que tem uma filha de cinco anos[8].

Sobre outra companheira de sala, ele diz:

> *Políticas educativas compensatórias* é o nome da disciplina que Silvana desenvolve como colaboradora do Ministério da Educação. Está trabalhando na reforma do currículo escolar do terceiro ciclo nas escolas em regiões rurais, produzindo livros que são utilizados pelos professores do interior do país para ensinar em escolas em que o professor ensina duas ou três séries juntas. Em fevereiro e setembro, Silvana visita escolas rurais no Chaco, no Norte de Santa Fé, no Bolsón... Seu filho Esteban, o do meio, estuda piano e frequenta a Escola Pellegrini[9].

Nota-se que as informações trazidas nas biografias são variadas. Porém, há elementos constantes de sugerem um núcleo de preocupações do que caracterizaria essa pós-vida para Brodsky. É comum verem citadas, por exemplo, as profissões atuais e também a existência dos filhos. Alicia, por exemplo:

> se dedicou à maternidade assim que deixou o Colégio, em agosto de 1973, quando teve sua primeira filha. Neste ano, Maite completa 24 anos. Sua segunda filha, Melisa, também se formou no Colégio. Seus filhos, Gabriel e Iñaki, vieram depois. Os quatros absorveram toda sua energia nestes anos. Seu

[8] O texto faz parte do trabalho fotográfico. A citação aqui realizada segue sua transcrição disponível no catálogo da exposição que teve lugar no Memorial da Resistência em São Paulo, em 2010, do qual os dados bibliográficos são: BRODSKY, Marcelo (org.). Buena Memoria. Um ensaio fotográfico. Catálogo da Exposição realizada no Memorial da Resistência em São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 23.
[9] Ibidem, p. 37.

> marido é basco e estão juntos há 25 anos. Ela estudou Belas Artes e gosta de escultura, mas trabalha com mecânica dental [10].

María Teresa, por sua vez,

> se casou com um colega do curso de Biologia e tem um filho de 10 anos. O menino é hiperativo e María Teresa deixou seu trabalho na faculdade para ficar com ele. Viveram por alguns anos no Mississippi. De volta a Buenos Aires, estão planejando melhorar suas perspectivas profissionais em Düsseldorf. Do profundo sul dos Estados Unidos à bacia de Rühr, passando pelo rio da Prata [11].

De saída, e ignorando a premissa de que a narrativa dessas biografias é produzida por Brodsky, pode-se imaginar que essas escolhas de informações dos diferentes indivíduos é realizada por um narrador onisciente. Ou ainda, como habitualmente analisado, que se trata de uma preocupação em criar um quadro geral da pós-vida da geração de cresceu em meio a última ditadura argentina. No entanto, na medida em que as biografias são apresentadas, percebe-se o quanto os retratos identitários são elaborados a partir do esforço de estruturação identitária do próprio fotógrafo.
O primeiro sinal dessa afirmação é, sem dúvida, a fala em primeira pessoa que atravessa muitos dos textos. A formação do retrato identitário dos colegas de classe de Brodsky é realizada na soma de frases como: "Tem cabelos grisalhos, **como eu**"[12], "Vive em um mundo de **imagens que são para mim desconhecidas**"[13], "**Etel é como se fosse da família**, **posso** não vê-la por anos e tudo continua igual, próximo"[14]. São trechos que permitem perceber não apenas o relacionamento mais próximo entre Brodsky e seus colegas de turma, mas outrossim averiguar que essas aproximações são feitas a partir de um interesse uníssono para com sua identidade. O modo como as escolhas das informações a serem priorizadas relacionam-se primeiramente com a experiência específica de Brodsky fica ainda mais claro quando sua autobiografia é incluída na sequência de retratos da instalação.

> Marcelo
> **Dirijo** uma agência fotográfica. Dos últimos 20 anos, sete foram vividos em Barcelona, cinco em Buenos Aires, seis em Madri, e nos dois últimos **voltei** a Buenos Aires. **Minha** mulher é brasileira, de Goiás, e nossos dois filhos têm dupla nacionalidade: são espanhóis e brasileiros. Vivemos na Argentina, onde fica nossa casa[15].

[10] Ibidem, p.36.
[11] Ibidem, p.38.
[12] Ibidem, p. 24 (grifo nosso).
[13] Ibidem, p.28 (grifo nosso).
[14] Ibidem, p. 40 (grifo nosso).
[15] Ibidem, p. 33.

É em sua enunciação que percebemos como os demais retratos identitários são compostos a respeito dele mesmo. Enquanto narrador desse conjunto de fotografia e textos não só cabe a ele contar a história, como a história a ser contada é a sua: da infância ao retorno à Argentina. Nessa narrativa não interessa à Brodsky, primordialmente, relatar o tempo distante da terra natal, mas sim construir uma espécie de cadeia associativa entre diferentes tempos parciais, afim de elaborar uma "totalização" de sua história. Ele é o núcleo em favor do qual todos os retratos que compõem se unem. Por isso mesmo, cabe a ele selecionar os aspectos mais relevantes a serem repartidos com o espectador do trabalho de arte, bem como a ordem de suas disposições. Tal esforço é do domínio das operações de enquadramentos necessárias para criar cada retrato, mas também de organizá-los de modo de que o fotógrafo seja inserido de modo justo no centro desses arranjos.

A metáfora do enquadramento fotográfico serve bem a elucidar a dinâmica de composição de *Buena Memoria*. Os retratos identitários constituídos por Brodsky incluem e excluem. Eles operam em uma lógica semelhante àquela dos *closes* efetuados pelo fotógrafo, para a produção das fotos 3x4 dos colegas de classe, isto é, mediante o mecanismo da aproximação, sublinham alguns aspectos em detrimento de outros. Outro exercício é efetuado pela disposição dos indivíduos diante da fotografia de classe ou em posse dela. Nessa situação, lança-se mão do artifício do enquadramento para determinar a partir de que contexto essas presenças devem ser consideradas na produção artística em questão. Em ambas as condições, o que se organiza a partir desses cortes e montagens não são os colegas de classe de Brodsky, mas sim uma espécie de "criação de personagens" segundo a lógica mnemônica do fotógrafo. Isto porque, "em todo enquadramento, o enquadrador é parte do enquadrado. [...] De tal modo que o enquadramento, por si só, nos mostra uma atitude psicológica de quem o prepara"[16], tendo em vista que "o enquadramento, por sua vez, determina o sentido da foto, sua enunciação, seu enunciado na fotografia"[17], colaborando à um acontecimento visual e também comunicativo. Mesmo que os recortes e focalizações realizados por Brodsky endossem uma série de características aos seus colegas de classe, seus enquadramentos tem uma linha de constituição específica. Eles estão inseridos em um movimento de reconstrução de sua própria identidade.

Ainda na chave do enquadramento, outros aspectos que permitem tal leitura é a disposição dos elementos e o lugar que a imagem de Brodsky ocupa entre eles. Na configuração da instalação, Brodsky acomoda o conjunto de retratos coloridos e textos em uma mesma sequência (de cima para baixo, da esquerda para a direita) em que os estudantes estão ordenados na fotografia de sala. Assim, como a pose dos retratos estão concatenadas umas com as outras, de maneira os gestos dos alunos no *close* não podem ser refletidos sem o amparo dos demais, a ordem dos estudantes na instalação também são interdependentes. Se *Alvaro* e *Carlos,* a título de exemplo, erguem ambos os ombros buscando aconchegarem-se entre os colegas, também cada

[16] SILVA, Armando. Álbum de família: a imagem de nós mesmos; tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2008. p. 60.
[17] Idem.

"personagem" deve ocupar um lugar específico na instalação. E suas poses vinculadas permitem a inserção de *Marcelo*, o fotógrafo. Sua imagem procede Erik. Ele é também aquele que se senta ao lado de Martín, na segunda fileira. Cada imagem apoia a existência de Brodsky no tempo presente. Assim, como a fotografia de sala, eles são o vínculo que permitem ao fotógrafo compor uma cadeia associativa de sua identidade e reconstituir seu próprio retrato.

Mas não são todas as crianças da fotografia de infância que são registrados pelo fotógrafo e marcam presença na instalação. É bem verdade que houve uma impossibilidade de encontro com alguns dos indivíduos. Porém, o recorte do retorno de Brodsky é claro ao notarmos que esse retorno, não o faz deixar de lado *Claudio* e *Martín*. Em compensação, Pablo, por exemplo, que tem a face marcada por um símbolo de proibido na cor branca também está morto. No entanto, ele "morreu de uma doença incurável" diz a notação na fotografia de classe e, por isso, não é incluído em seu álbum. Já a relação do símbolo de proibido em vermelho em *Claudio* e *Martín* é de outra ordem. Se há um vínculo para com uma memória do trauma na instalação fotográfica de Brodsky, ele se realiza, sobretudo, na inserção dessas duas figuras na sequência de retratos identitários. Incluídos de modo distinto dos demais companheiros, eles podem indicar, dentre muitas atribuições possíveis, outra parcela identitária de Brodsky, a do vazio do afastamento da pátria, de sua suspensão identitária.

Giorgio Agamben (2004) chama a atenção para o modo como o um Estado de exceção é caracterizado pela privação dos diretos jurídicos e a redução do homem a um *status* meramente biológico, desprovido de identidade política e suscetível à violência impune. Tal suspensão é equivalente a um "estar fora". Nesse sentido, o esforço de Brodsky em criar essa cadeia associativa de retratos identitários e organiza-se em relação e em meio deles pode ser entendido também como uma ação de "colocar-se novamente dentro". Esse reinserir-se é o tempo de reconstrução de sua identidade fraturada, marcada pela fuga ao exterior temendo outros agravantes a condição de homem biológico ao qual foi dirimido. Não ocasionalmente, esse momento de elaboração de identidades se faz em meio a certo sentimento de luto, no qual se aloja uma indeterminação propícia a reorganização de identidades sociais que outrora estiveram em suspensão. Esse momento é individual, mas também institucional. Sua prática artística coincide com ações de redemocratização, memória e justiça da Argentina em relação anos da ditadura militar. Nesse caso sim, ela pode e deve ser inscrita na formação de uma memória coletiva a respeito dos eventos que aborda.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer – o poder soberano e a vida nua* I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *Estado de exceção*; tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARRUTI, Nerea. *Tracing the Past: Marcelo Brodsky''s Photography as Memory Art. Project MUSE. Today''s Research. Tomorrow''s Inspiration.* Paragraph, Edinburgh University Press, v. 30, n. 01, p. 101-120, mar. 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRODSKY, Marcelo (org.). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.

_____. *Buena Memoria. Um ensaio fotográfico*. Catálogo da Exposição realizada no Memorial da Resistência em São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

BRODSKY, Marcelo. Entrevista concedida a Vivian Palma Braga dos Santos na agência fotográfica do artista, dia 3 de maio de 2012, durante viagem de pesquisa financiada pela Fapesp. Registro em áudio.

CRENZEL, Emilio (coord.). *Los desaparecidos en la Argentina*. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008). Buenos Aires: Biblos, 2010.

FREUND, Gisèle. *La Fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1993.

LORENZINI, K. *Fragmento Fotográfico. Arte Narración y Memoria*. Chile 1980-1990. Santiago do Chile: FONDART, 2006.

MARTYNIUK, Claudio. *ESMA Fenomenología de la desaparición.* Buenos Aires: Prometeo, 2004.

NEVES, Joana. *História Local e construção da identidade social.* Saeculum - revista de História, João Pessoa, no 3, jan./dez. 1997.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, p. 200-212, 1992.

SCHMITT, Carl. *O conceito do político.* São Paulo: Del Rey, 2009.

_____. *La dictadura: desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

_____. *Teologia política*; tradução de Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

SELIGAMNN-SILVA, Márcio. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*. Dossiê "Psicologia, Violência e o debate entre Saberes". Temas em Psicologia, v. 17, n° 2, p. 311-328, 2009.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*; tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2008.

VEZETTI, Hugo. *Pasado y Presente: Guerra, ditactura e sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 2002.

Nós não sabíamos: um percurso sobre fotografias, arquivo e violência na arte

Melissa Rocha e Bárbara Ahouagi
Universidade Federal de Minas Gerais

O texto se forma em uma costura de imagens que apresentam e representam as maneiras em que documentos e arquivos, atuam como inscrição de controle e violência, no campo da arte e também no sócio-político. Aponta como os artistas exercem um importante papel de denúncia e registro histórico estabelecendo diálogos entre si em relações atemporais nos rastros da permanência. Trabalhos como de Claudia Andujar, na série "Marcados" (1970), "Nós não sabíamos" (1977) de Leon Ferrari, Natureza-morta" (1978) de Alex Flemming e "Língua Apunhalada" (1968) de Lygia Pape tangenciam graves questões como o extermínio indígena, a conivência popular, a tortura e a censura durante a Ditadura Militar. Os caminhos em prol de uma cidadania plena, hoje atualmente ameaçados, registrados pelo fotógrafo Assis Horta, sinalizam que a questão do gênero e da raça permanecem como território de manifestação de uma matriz colonial, ainda evidente no discurso-manifesto de Débora Silva na 31ª Bienal de São Paulo, com a obra-denúncia "Apelo" (2014) de Clara Ianni.

Palavras-chave: Arquivo, Violência, Arte contemporânea, Arte latino-americana.

This paper constructs an image needlework that present and represent the manners of archive and documents act like a device of violence and control on art field and on the social political as well. It shows how artists do an important denouncement task and historical register, setting dialogues themselves and between atemporal relations in the permanence traces. Works like the "Marcados" serie (1970) of Claudia Andujar, "Nós não sabíamos" (1977) of Leon Ferrari, Natureza-morta" (1978) of Alex Flemming and "Língua Apunhalada" (1968) of Lygia Pape approach severe questions as the indigenous genocide, popular connivance, torture and censorship during the south American dictatorship. The paths in favor of a full citizenship, currently menaced, registered by the Assis Horta photographer, indicate that the issue of gender and race remain as the territory of manifestation of a colonial matrix, still evident in Débora Silva-manifest speech "Apelo" (2014) at the 31th Bienal de São Paulo.

Key-words: Archive, Violence, Contemporary Art, Latin-American Art.

A fotógrafa Cláudia Andujar conheceu e passou a residir com o povo Yanomami em 1971, durante o governo do General Emílio Garrasazu Médici, responsável durante a Ditadura Militar por um dos períodos de maior violência contra a população indígena no país após o descobrimento. Populações inteiras foram afetadas com as obras da Transamazônica, como mostra o Relatório Figueiredo, parcialmente resgatado durante as investigações da Comissão Nacional da Verdade (2012-2014). Os Yanomami foram especificamente atingidos pela construção da Perimetral Norte, BR-210, pertencente ao PNI- Plano de Integração Nacional. Em 1978, Andujar foi expulsa do território indígena pela Funai, ainda sob o Regime Militar, que negligenciava a demarcação das terras. Organizou e coordenou a campanha pela demarcação daquele território, registrando através do encontro entre a fotografia artística e a jornalística, a dura realidade dos índios diante do progresso em forma de asfalto, na manutenção da separação entre terra e céu.

A série de fotografias *Marcados* (1981 -83) efetivou-se como instrumento de monitoramento e estudo das condições de saúde dos indígenas que estiveram em contato com os brancos. A catalogação destinada ao controle de vacinação dos nativos e para tratos de futuras demarcações, retratou as variadas faces dos Yanomami. O trabalho, que possui caráter positivo ainda que em um contexto político delicado para as populações indígenas, não foi capaz de esconder o potencial destrutivo de instituições diversas, perpetrado pelo vilipêndio de direitos e extermínios de populações nativas, em nome da expansão e ocupação da porção oriental do país pelo chamado progresso. Seriam desnecessárias medidas como a vacinação, se as demarcações das terras fossem estabelecidas e respeitadas de antemão.



Marcados, 1981-1983, Cláudia Andujar

A semelhança com que se configuram a representação dos indígenas com a catalogação empregada em outros processos de dominação são evidentes. Durante o século XIX, procedimentos de inventário, arquivamento e submissão simbólica representaram segundo André Rouillé, "a conquista integral do visível" na qual a fotografia-documento contribui também para a expansão do "espaço de trocas, para a

dilatação dos mercados, para o alargamento da zona de intervenções militares ocidentais"(ROUILLÉ, 2009, p. 99).

A identificação, mecanismo de controle fundamental ao mundo branco, é aplicada nesta ação através do registro frontal e pela numeração. Os membros da etnia Yanomami tradicionalmente não possuem nomes próprios, mas atendem por uma característica ou atributo mais marcantes de sua personalidade. São comuns as situações em que o direito de ir e vir dos indígenas são violados por não apresentarem documentos de identificação, haja vista a dificuldade de fazê-lo, já que a maioria deles não possuem certidão de nascimento[1].

Nas fotografias de Andujar, vemos cada índio retratado com uma pequena placa pendurada em seu pescoço, na qual continha um número de identificação. Eles foram assim marcados, reduzidos aos dados estatísticos, como parte de um legado recorrente aos corpos subjugados pelo poder. De certa maneira, nesta ação de documentação dos membros da tribo Yanomami reside uma ambivalência: o procedimento majoritariamente atribuído ao contexto de controle, das prisões, dos campos de concentração, da morte, todavia aqui, suas marcas produzidas se destinam a salvar vidas. Esta tribo, entre outras sacrificadas, foi selecionada para sobreviver.

A mesma sorte não foi reservada à grande parcela dos presos políticos das ditaduras do cone Sul. O Estado brasileiro detém um acervo gigantesco de evidências, principalmente do período compreendido entre 1964-85, entre eles documentos e fotografias que comprovam violações dos direitos humanos, razão sobre o qual reside a restrição ao seu acesso integral. A diretora de cinema, Anita Leandro produziu um documentário chamado *Retratos de Identificação* (2014) que trouxe visibilidade a alguns arquivos de acesso restrito, por meio de cuidadosa pesquisa nos registros produzidos pelos setores de investigação e monitoramento da ditadura brasileira. O filme apresenta imagens de grandes pausas, quase fotográficas na sua imobilidade, para a apreciação detalhada e cuidadosa deste acervo, que proporciona uma experiência rica das metodologias de ação e identificação dos órgãos repressivos do Estado. É uma sequência cinematográfica que registra uma série de imagens congeladas, pretéritas, onde diversas sequências desprovidas de ação reproduzem pelo seu silêncio e conteúdo, a carga de violência e tensão que dominavam estes anos.

[1] Para que possam se deslocar em distâncias maiores ou viagens de avião, por exemplo, portam uma autorização da Funai que lhes salvaguarda o direito, mas que no terreno burocrático desinformado, acaba por não ser o suficiente.



Still do filme *Retratos de Identificação*, 2014, dir. Anita Leandro

Inevitável não recordar o aspecto composicional utilizado pela série *Marcados* nestas fotografias armazenadas pela ditadura, resguardando obviamente as devidas distancias históricas, que transparece nos vestígios explícitos de agressões sobre os corpos. Roberto Espinosa, e ex-comandante das organizações armadas VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares) foi registrado após ser submetido a intensas seções de tortura. Nas fotografias de Charles Srchreier, que faleceu sob domínio das forças armadas, é possível visualizar uma tática recorrente, como forma de resistência adotada pelos opositores ao regime, que intentavam impedir suas identificações. O uso de perucas, disfarces e mudanças mais extremas constituíram soluções para burlar as investigações e a vigília no cotidiano dos militantes. Schreier, conhecido popularmente como Chael, submeteu-se a um processo radical de emagrecimento, no intuito de driblar o reconhecimento de seu rosto, que poderia ser realizado mediante consulta aos arquivos das agências de monitoramento e aos cartazes de "procura-se" espalhados pelas ruas das cidades. Além de contar com o monitoramento especializado pelos agentes da repressão, o autoritarismo garante o apoio da população ao utilizar a ideologia da "segurança nacional", na qual o adversário não se restringe apenas ao estrangeiro, mas é um elemento sobretudo interno (GINZBURG, 2010).

Na trilha destes registros de tortura, Alex Flemming produziu uma série de fotogravuras denominada *Natureza-morta* (1978), em que as obras aludem a um repertório de maneiras de se registrar um cadáver para análise forense. Os fragmentos recortam o corpo, enquadrando os traços localizados e evidentes de violência. Pés acorrentados, os seios cortados pela lâmina, o pênis ligado a fios de choque, alfinetes sobre as unhas, rostos deformados, entre outras cenas, constroem uma sádica seleção que aponta

para os métodos corriqueiros de agressão oficializados pelo estado. A série retrata a violência de forma direta, o que é raro na arte brasileira como um todo. Talvez persista, silenciosamente, algo que ainda silencia ou desvia do assunto, algo que permita que tenhamos continuado nossa história mesmo sem a reparação aos crimes Estado cometidos durante este período.



Natureza-morta, 1978, Alex Flemming. Água forte e fotogravura sobre papel, 18,9 x 13 cm.

A *Língua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape, que antecede em 10 anos a série supracitada, anuncia assertivamente um caminho futuro, solidificado através da imposição da censura com a implantação do Ato Institucional nº5[2]. Mesmo depois do acordo pacífico na transição democrática, o aparato do estado totalitário de Estado, manteve operantes na recente democracia vários dispositivos de manutenção do militarismo e, nas linhas de Walter Mignolo (2008, p.8), presentes desde a matriz colonial, operando nas esferas políticas, econômicas, sociais e simbólicas. A língua marcada pertence a uma mulher. Mulheres que até os dias de hoje se encontram em espaço de vulnerabilidade social intensa, agravada pela questão racial: o levantamento estatístico denominado Mapa da Violência do ano de 2015 indicou um aumento[3] de 54% por cento no número de mortes de mulheres negras, enquanto o homicídio de mulheres brancas caiu 9,8%.

[2] Ato Institucional No. 5 ou AI-5, que estabeleceu restrições às manifestações políticas, à liberdade de informação e de se fazer qualquer tipo de denúncia contra os atos repressivos promovidos pela Ditadura Militar (1964-1985) e pelos organismos policiais e militares de segurança.
[3] Dados dos últimos dez anos. Dados disponíveis em:< http://www.mapadaviolencia.org.br/>.



Língua Apunhalada, 1968, Lygia Pape. *Backlight*, 124 x 163 x 14 cm



Trabalho da série *Bastidores*, 1997, Rosana Paulino. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30cm.

Maria Lugones (2008, p.16) denominou como “sistema moderno-colonial de gênero"[4] o contexto formado pelo entrelaçamento de uma análise pela perspectiva do “poder global capitalista" e a análise conjunta das relações entre “gênero, raça e colonização" nos EUA e nos países do chamado Terceiro Mundo. Segundo a autora, somente neste sistema poderemos avaliar a “extensão e a profundidade histórica de seu alcance destrutivo". É fato que quase três décadas depois de Lygia Pape retratar a violência em um dos nossos músculos essenciais à fala, Rosana Paulino “vendava e emudecia" mulheres negras na série de imagens fotográficas *Sem títulos*, de 1997, na qual a artista utiliza uma linha de costura preta para cobrir os olhos e as bocas de cada face, cada uma situada sobre um bastidor de bordado, enfatizando o silenciamento imperante e operante. As impressões estão apagadas e o pano amarrotado, nas sombras e nas marcas há os vestígios de uma violência naturalizada, cotidiana e muda. A numeração presente mais uma vez, sinaliza-nos uma operação de controle sobre corpos, estabelecidos por uma “ficção em termos biológicos" (*Idem*, p.19), no pensamento Lugones. A própria presença da artista no cenário artistico brasileiro, desafia uma dinâmica social secular em um país, em cujo determinados contextos, mantém-se avesso à arte engajada.

Na recente crise política, marcada por conchavos políticos e uma ofensiva misógina, com nuances de lesbofobia, contra a presidenta Dilma Roussef observou-se que seu vice, Michel Temer, já implementava ações pertinentes a um plano de governo próprio ainda durante o julgamento do processo que a afastou do cargo. Já não era mais, segundo os defensores da presidenta, o mesmo defendido pela coligação da chapa durante as eleições. O plano “Ponte para o Futuro" prevê, a fins de recuperar a crise econômica, determinar entre outras coisas, o fim ou a diminuição de diversos direitos trabalhistas implementados em 1943 por Getúlio Vargas. O fotógrafo brasileiro Assis Horta registrou com suas fotografias estas conquistas, revelando as faces de seus protagonistas: quem eram as pessoas que passaram a se beneficiar dessas leis e tiravam seus primeiros retratos para as carteiras profissionais? A grande quantidade de mulheres e negros revelou a base da classe trabalhadora brasileira que passava a ter acesso a outras esferas de cidadania. A contrapartida dessas novas condições, que se inseriam numa nova fase do capitalismo liderada pelos EUA após a 2ª Guerra, se alimenta do desemprego e da precarização dos salários nos países periféricos, fornecedores primários, cujos governos asseguram uma grande desigualdade social e a manutenção do controle político.

[4] Tradução da autora.



Assis Horta. Fotografias

No Brasil não tivemos julgamento ou reparação para os crimes de Estado, que após consumados, ressurgem no formato de arquivos, desembaçando a história oportunamente apagada. Até os dias atuais houveram muito poucas políticas de reparação aos danos causados pelo Estado às populações indígenas e negras. No campo do conhecimento, a matriz colonial se manifesta também na precarização do ensino, que nos parece mais um projeto político atrelado ao capital, que um efeito colateral do calor dos trópicos ou pelo mito da pouca capacidade de um povo carente. A falta de exercício de memória e de uma prática política tornaram-se visíveis nas manifestações contrárias ao governo de Roussef, quando não faltaram pedidos de retorno ao militarismo e homenagens a torturadores.

O sucesso dos regimes autoritários na América Latina é visivelmente atrelado à degradação da memória, em que "a tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma das suas marcas" (GINZBURG, 2010: 143). Sob o véu de uma imprensa aliada ao regime e também censurada, as evidências foram facilmente ocultadas e soterradas por pautas fabricadas. Vez ou outra, algumas notícias sobre os

abusos eram publicadas, que foram muito bem aproveitadas por Léon Ferrari, autor da extensa série *Nós não sabíamos* (1977), constituída apenas por colagens de notícias relacionadas aos desaparecimentos e mortes durante o período ditatorial. Percebe-se aqui, que o esquecimento é também seletivo.

O conhecimento sobre o terrorismo de estado não se restringiu apenas aos noticiários, a publicidade brasileira nos presenteou com um anúncio que mencionava abertamente a expressão "tortura". Tratava-se da propaganda de um televisor da marca Philips, veiculado no jornal Estadão em 1969, onde se afirmava que a qualidade do produto provinha de sua capacidade de resistir a uma câmara de torturas. Um ano após, foi noticiado e devidamente registrado o desfile de formação da primeira Guarda Rural Indígena. A GRIN foi uma força armada preparada pelo estado ditatorial constituída apenas por nativos – um auge distóspico – que desfilou e exibiu despudoradamente, diante de autoridades locais e convidados, demonstrações técnicas de tortura. Imagens desta experiência constam no vídeo *Arara* (1970), divulgado apenas recentemente, que escapou do cerco censor graças à duplicidade de seu nome, que poderia tanto se referir a etnia indígena a etnia arara - conhecidos nas cercanias de Altamira (PA) desde 1850, quanto a um dos mais cruéis mecanismos de tortura: o pau-de-arara. Algumas belas fotos deste evento também circularam na famosa revista Manchete, da época.

A revista semanal Veja, em tempos áureos, sob a direção atrevida de Mino Carta no final da década de 1960, conseguiu publicar duas edições seguidas sobre denúncias das violências como uma prática repressiva institucionalizada, porém não obteve sucesso quanto sua circulação, tendo sua veiculação impedida pela censura e apreensão massiva empreendida pelo governo. Ainda que parte da população não ignorasse completamente a existência das torturas, para além de certa apatia, constatou-se não apenas uma conivência, mas também um apoio irrestrito, o que favorece e alimenta uma sobrevida desta prática. A violência que nos atravessa diariamente e também pela perspectiva histórica, inflacionou terrivelmente nossos índices de tolerância quanto a esta presença, como reflexo de uma reminiscência ainda atuante do autoritarismo.

Na 31ª. Bienal de São Paulo, a obra-denúncia *Apelo* (2014) rompe com a indiferença ao demonstrar que o tema, longe de ser um passado inoperante, é parte de uma realidade em vigor. Em parceria com a líder do movimento Mães de Maio, Débora Maria da Silva, a artista Clara Ianni escancara os rastros da violência institucional no Brasil. O vídeo que tem como cenário o cemitério Dom Bosco, conta com um discurso-manifesto de Débora, mãe de um dos vários jovens exterminados pelo esquadrão da morte da polícia militar de São Paulo, em 2006. O cemitério, que adotou o nome de Perus, distrito que o abriga, foi construído em 1971 pelo governo militar, com a finalidade de ocultar as vítimas da ditadura, em sua maioria desaparecidos e posteriormente sepultados em vala comum. Apelo dá voz aos que lutam pelo direito de luto e memória, no desejo de combater o esquecimento e a banalização destas ações.

Didi-Huberman (2008, p. 26) afirma: "Temos de fazer com a imagem o que já fazemos mais facilmente com (...) a linguagem. Para produção em cada depoimento, em cada ato de memória, linguagem e imagem estão absolutamente ligados um ao outro, nunca cessando a troca entre suas lacunas recíprocas". As imagens complementam o registro histórico precisamente onde as palavras falham. Há uma disputa em curso, pela recuperação e estabelecimento destas memórias. Ainda que a entidade oficial encarregada, a Comissão Nacional da Verdade, tenha encerrado suas atividades, ela foi responsável por um levantamento imprescindível sobre este passado traumático e através de publicações variadas, retomou a visibilidade de evidências documentais e elementos arquivísticos que até então, se encontram privados do acesso universal. Alguns ainda permanecem inacessíveis, sob a tutela do exército brasileiro, relativos à violência que permeou o período ditatorial e que de certa maneira permanece em vigor, resguardando âmbitos e níveis diversos, perpetrados pelo estado brasileiro. Deduz-se que devido à gravidade que tais arquivos possuem, se revela às avessas, uma consciência da entidade militar sobre a responsabilidade de transmitir o que é ainda desconhecido para a esfera pública. Assim, a censura e o corporativismo prevalecem, na medida que se abdica deste dever, diante de um temor às reverberações possíveis que tais documentos e imagens podem provocar no domínio da política e da memória.

Referências Bibliográficas

ANDUJAR, Cláudia. *Marcados: Cláudia Andujar*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.
DIDI-HUBERMAN, G. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. S.B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *In O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010
LUGONES, María. *Colonialidade y Género: Hacia un Feminismo Decolonial. In*.
MIGNOLO, Walter (comp.). *Género y descolonialidade*. Buenos Aires: Del Signo, 2008.
_____. *Introducción ¿Cuáles son los temas de Género y (Des)Colonialidad?. In*.
MIGNOLO, Walter (comp.). *Género y descolonialidade*. Buenos Aires: Del Signo, 2008.
ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea.* São Paulo: Ed. SENAC, 2009.
SAFATLE, Vladimir e TELES, Edson. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial

Sheila Cabo Geraldo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O discurso pós-colonial, de acordo com as teorias desenvolvidas a partir dos anos 1970, está nas marcas deixadas nas sociedades colonizadas, as quais construíram seus processos de independência e modernidade por cima dessas marcas, na forma da violência. A modernidade é como uma máscara branca sobre a pele negra (Franz Fanon), que só em casos de embate deixa aflorar, como imagens dialéticas, a permanência das relações escravistas recalcadas. São máscaras, impostas ou auto-impostas, que forçaram o apagamento da memória racial, muitas vezes associada ao gênero. O texto aqui apresentado procura, assim, ativar criticamente algumas imagens produzidas pela artista Rosana Paulino, sobretudo as que desenvolveu para a instalação Assentamento, cujas imagens dos corpos masculino e femininos escravizados, enquanto imagens de discursos científicos positivistas dos novecentos, são ressignificadas pela artista como imagens-denúncia.

Palavras-chave: corpo negro. violência. pós-colonial

The postcolonial discourse, according to the theories developed since the 1970s, is on the marks left in the colonized societies, which built their processes of independence and modernity over these marks, in the form of violence. Modernity is like a white mask on the black skin (Frantz Fanon), which only in cases of clash brings out, as dialectical images, the permanence of repressed slave relations. They are masks, imposed or self-imposed, which forced the erasure of racial memory, often associated with gender. The text presented here seeks to critically activate some images produced by the artist Rosana Paulino, especially those developed for the Settlement installation, whose images of male and female enslaved bodies, as images of positivist scientific discourses of the nineteenth century, are restated by the artist as Images-complaint.

Keywords: Black body. violence. Postcolonial



O que é que vocês esperavam quando tiraram a entoassem hinos de louvação? Que as cabeças que nossos pais curvaram até o chão pela força, quando se erguessem, revelassem adoração nos olhos?

Jean Paul Sartre

Fig. 1 | Jean-Baptiste Debret. Negro com máscara. s/d.

A citação de Sartre está no livro *Pele negra, máscaras brancas*[1], de Frantz Fanon, livro seminal nos debates sobre o pensamento que conceitua o pós-colonialismo enquanto estudo dos rastros que as nações colonizadoras deixaram na cultura dos países que foram colonizados, mesmo depois de independentes. Foi principalmente a partir desse livro, publicado em 1951, que se passou a perguntar que marcas permaneceram como discriminações raciais e étnicas nos corpos de homens e mulheres e que foram internalizadas como traumas. O livro-tese de Fanon, um médico psiquiatra martinicano, que vivenciou em seu próprio corpo essas marcas e esse trauma, é ainda hoje uma referência no debate sobre a necessidade de ações reativas e a busca pelo processo de descolonização. Como escreve Homi Bhabha[2], a força da visão de Fanon vem da tradição do oprimido, ativadora de uma linguagem revolucionária, a qual reconhece, assim como fez Benjamin, que "o estado de emergência em que vivemos não é a exceção, mas a regra."[3]

A aquarela do escravo amordaçado de Debret, assim como as fotografias dos "tipos", do franco-suiço Augusto Stahl, são algumas das imagens da violência sofrida (estado de exceção) pelos corpos e mentes dos negros escravizados no período colonial brasileiro, que se mantiveram como latências, e que eclodem em incontáveis momentos. No tempo presente, uma das mais significativas eclosões está nas gravuras e desenhos de Rosana Paulino, especialmente no trabalho Assentamento, que parte de fotos de Stahl encomendadas nos anos 1865 e 1866 pelo naturalista suíço,

[1] Fanon, Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.
[2] Bhabha, H. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, P. 72.
[3] Benjamin, W. Sobre o conceito de história. Tese 8. In. Walter Benjamin: obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 226.

naturalizado norte-americano, Louis Agassiz, cientista criacionista que fez estudos sobre miscigenação, catalogando os tipos de negros escravizados, acreditando ser possível provar pelos biotipos que os negros eram seres inferiores e que a miscigenação era uma forma de degeneração da espécie humana.

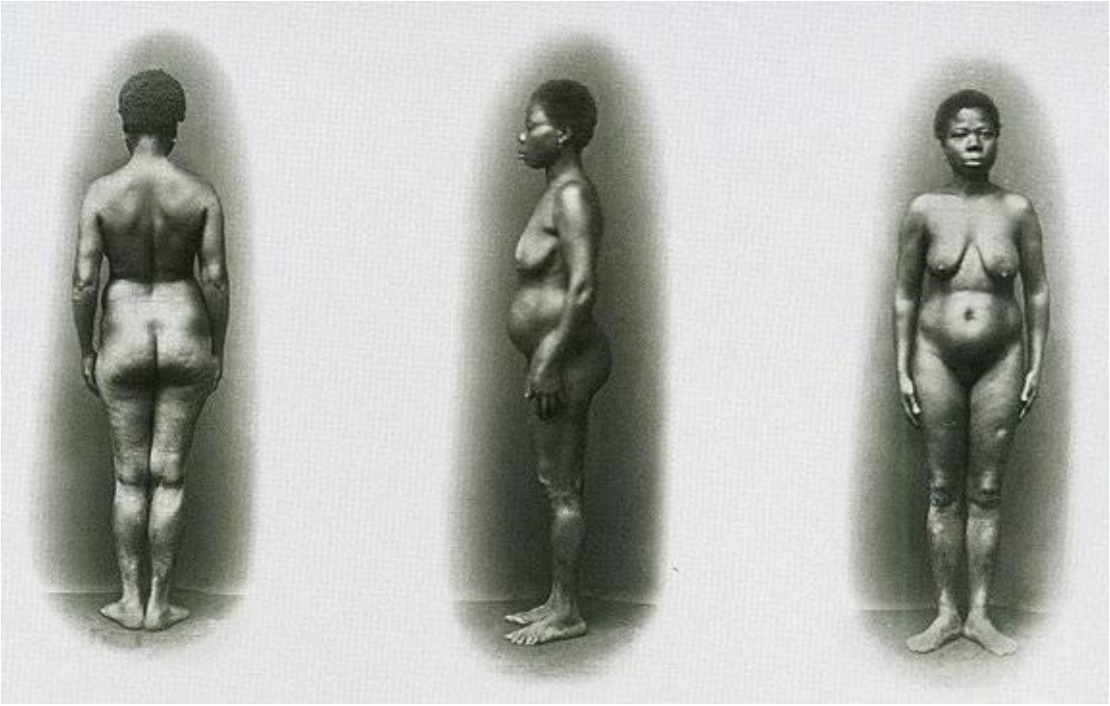


Fig. 2 | August Stahl . Publicada em Ermakof, G. O negro na fotografia do século XIX. George Ermakof Casa Editorial, 2004

No livro Reise in Schwarz-Weiss: Schweizer Ortestermine in Sachen Sklaverei, Hans Fässler reproduz a carta que Agassiz escreve à sua mãe, quando estava na Filadélfia e se encontrara pela primeira vez com um afro-americano:

> [...] senti pena à vista dessa raça degradada e degenerada, e compaixão pelo grupo, já que são, de fato, homens. Ainda assim, não consigo reprimir o sentimento de que eles não têm o mesmo sangue que nós. Ao ver seus rostos negros, com lábios grossos, dentes contorcidos e cabelo encarapinhado, seus joelhos arcados, suas mãos compridas, suas unhas curvadas e sobretudo a cor pálida das palmas das mãos, não consegui deixar de fitá-los, para garantir que ficassem bem longe. [4]

Veio para o Brasil em 1865, onde mandou fotografar dezenas de pessoas nuas em cidades como Rio de Janeiro e Manaus, didaticamente arranjadas para representarem a veracidade de suas teorias[5].

[4] Huber, Sacha. Louis quem? O que você deveria saber sobre Louis Agassiz. *In Panoramas do Sul. Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento*. Organização Sabrina Moura. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, 2015.
[5]Peabody Museum of Ethnology and Archeology, de Harvard.

A história das marcas: a história a contrapelo

Valendo-se das teorias sobre a história de Benjamin citadas acima, Homi Bhabha[6], afirma que a luta contra a opressão colonial muda a direção da história ocidental, exigindo uma outra escrita da história. Assim é que pode-se entender que história da arte como história das marcas deixadas pela violência colonial nos corpos e mentes, seja como marcas-físicas resultantes de maus-tratos, seja como marcas-traumas, pela submissão de comportamentos impostos, é a história do estado de exceção, que requer os novos conceitos introduzidos por Walter Benjamin no pensamento histórico e no pensamento sobre a imagem. Esses novos conceitos, de alguma forma, tiveram já muitas repercussões, sobretudo no que diz respeito aos estudos da fotografia-imagem, que ativaram os paradoxos inerentes aos conceitos de aura e de reprodutibilidade, assim como repercutiram nas múltiplas leituras das vanguardas artísticas, especialmente da vanguarda surrealista, que expõe para a história o mundo subterrâneo.[7] Entretanto, no que diz respeito à escrita da história da arte, ainda parece difícil acioná-los largamente, já que implicariam, necessariamente, na exigência do que Benjamin denominou nas *Teses sobre a Filosofia da História* de escrita da história a contrapelo,[8] ou seja, uma escrita que é contra a tradição conformista do historicismo, cujos partidários entram sempre "em empatia com o vencedor".

Segundo Michael Löwy, [9] na França a recepção de Benjamin se interessou especialmente por seus textos sobre estética, considerando-o um crítico literário e historiador da cultura. Entendendo o alcance do seu pensamento, Löwy alerta para o fato de que em Benjamin os escritos sobre arte ou literatura correspondem à sua filosofia da história, não como um sistema, mas como reflexão na forma de ensaio ou fragmento. Assim, para tomar a história a contrapelo, ou seja, fazer a história dos vencidos (negros escravizados), o historiador haveria que fazer a reestruturação do sentido de historicidade, atualizando modelos de temporalidade e optando por um movimento dialético e crítico, [10] cujo centro nevrálgico estaria no que Benjamin denominou de *imagem dialética*, ou *imagem de dupla face.* Na Teoria da semelhança,[11] de Benjamin, tem-se um dos exemplos de como a *imagem dialética* se torna o cerne dessa história *a contrapelo*, ou dessa contra-história. É quando Benjamin demonstra que a história de um fato passado, de uma obra ou de um evento é a história da complexidade de latências, sobrevivências e sintomas, que corrompem o fluxo linear e

http://pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody/view/objects/aslist/search$0040/10/title-desc?t:state:flow=9f88bff1-aa65-4169-aaa2-bec3ee178487

[6] Bhabha, H. Op. cit.

[7] Cf. Geraldo, Sheila Cabo. Apague as pegadas: o inconsciente ótico e a montagem. In. Walter Benjamin: arte e experiência. Rio de Janeiro, Nau; Niterói, RJ, EdUFF, 2009 (org. Luiz Sergio de Oliveira e Martha D'Angelo).

[8] Löwy, Michael. Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

[9] Löwy, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. Estudos Avançados. vol.16 no.45 São Paulo May/Aug. 2002.

[10] Didi-Huberman, Georges. Ante el Tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

[11] Benjamin, Walter. A doutrina da semelhança. In *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte* e *política.* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

causal da narrativa histórica. Tomar a história a contrapelo é, assim, inverter o tradicional ponto de vista do historiador, que do presente busca o fato no passado para explicá-lo. Alcançar o passado na história *a contrapelo* corresponde a um processo em que a rememoração ativa irrupções e nos surpreendendo na forma de um clarão. Nesse processo, a história passa a ser a narrativa de reminiscências e de sintomas[12].

Memória e trauma

As imagens de mulheres e homens fotografados por Stahl, nus, de frente, costas e lado, em um estudo étnico-antropológico de fundo racista, que fazem aparecer homens e mulheres em posição de submissão e degradação, fazendo desaparecer sua humanidade, tal como Rosana reproduz em Assentamento, são imagens-memória do trauma que a escravidão deixou, mas são também a possibilidade de irrupções, em que se colocam os debates sobre a diáspora negra. Assentamento é originalmente uma instalação com reproduções em tamanho natural (altura da artista) das imagens de Stahl, (Fig. 3) que foram desconstruídas e reconstruídas com costuras propositalmente mal acabadas, costuras de fios soltos, que retomam as imagens dos escravizados e das escravizadas para subvertê-las em desalinho, recusando seu fim e seu destino. As costuras, que remetem ao fazer feminino, estão sempre no campo do desvio, uma forma de resistência ao poder sobre o corpo, que se nega a se entregar por inteiro. O que a artista faz é costurar um outro caminho, um devir afeto e sexualidade, na forma de um coração e um útero sobreposto, o que lhes garantiria a sobrevivência da subjetividade. Rosana traz, assim, as fotos de Stahl para a história crítica da arte e da cultura, trazendo a complexidade das latências, sobrevivências e sintomas, na forma de imagem das reminiscências de violência, que se atualizam em estado de crítica e crise, ou seja, como imagem dialética, que sempre abre, em choque, novos sentidos. O que faço, diz a artista, é focalizar a dignidade, a diversidade e o reconhecimento do capital cultural, artístico e religioso trazidos pela população africana. Mas, diz, ainda, sobretudo "venho estudando o que é ser mulher e negra na sociedade brasileira"[13], de longa tradição escravocrata, repleta de preconceitos não só raciais, mas também de gênero.

[12] Cf. Didi-Huberman, Georges. *La imagen supervivente. Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg.* Madri. Abada Editores, 2009.

[13] Paulino, Rosana. Entrevista à autora. São Paulo, abril de 2016.

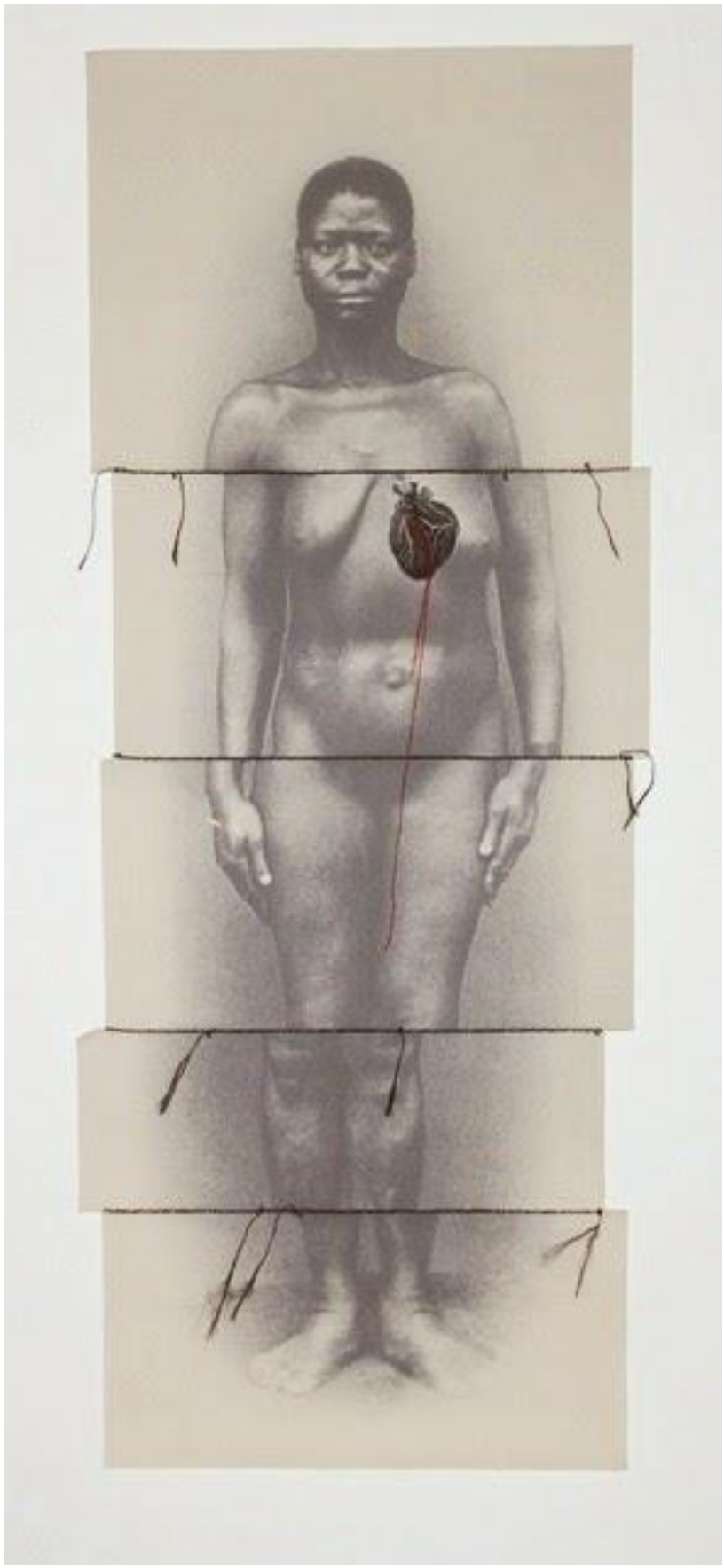


Fig. 3 | Rosana Paulino. Assentamento 2014-2016.

O momento de perigo se repete

Frantz Fanon[14], que era da Ilha da Martinica, negro e que fora para a França estudar filosofia e psiquiatria, descreve um diálogo de quando chega à Europa para estudar:

> Olhe o preto!... Mamãe, um preto!...
> Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer!
> Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós…[15]

Evidentemente o perigo de que nos fala Benjamin nas Teses[16] não se restringia ao momento em que estas foram escritas, ou seja, a ascensão do nazi-fascismo. O perigo se repete sempre que a história está prestes a ser instrumento dos vencedores. Trata-se, aqui da sobrevivência submersa do racismo e do preconceito, que afloram, como sintoma, não só nas palavras do menino francês, como escreve Fanon, mas também nas muitas imagens midiáticas contemporâneas a que temos acesso. Em 1983 o fotojornalista Luiz Morier fez a foto do flagrante em que seis moradores negros de uma comunidade são presos por um PM e amarrados pelo pescoço como escravos humilhados.[17] Em 2013 a Revista de História da Biblioteca Nacional publica o vídeo *Entre a suástica e a palmatória*, baseado na pesquisa de doutorado de Sidney Aguilar Filho sobre a vida de meninos órfãos, em sua maioria negros, que entre nos anos 1930 e 40 foram mantidos em regime de escravidão em fazendas do interior de São Paulo. Segundo matéria do dossiê Nazismo no Brasil,[18] os proprietários, que por algum tempo foram Integralistas, ajudaram a infiltrar no país as ideologias nazistas através de práticas e simbologias, como ficou registrado na bandeira do time de futebol da fazenda e nos tijolos encontrados por seu atual dono.[19] Em 2016 foi publicada a fotografia de um casal que se direcionava a uma manifestação política e se fazia acompanhar por uma serviçal negra, uniformizada, de branco, empurrando o carrinho de bebê com o filho dos patrões, como faziam mucamas escravizadas nos séculos XVIII e XIX[20].

Em 1995, Rosana então iniciando sua carreira de artista fez uma série de gravuras[21] em que o foco recai no debate sobre a mulher negra e, como escreve Fanon, nas "máscaras

---

[14] Frantz Fanon nasceu na Ilha da Martinica, em 1925. Formou-se em psiquiatria e filosofia na França, tornando-se uma referência nos estudos sobre racismo e colonização. Lutou no norte da África e na Europa durante a Segunda Guerra e na Frente de Libertação Nacional da Argélia. Dirigiu o Departamento de Psiquiatria do Hospital Blida-Joinville, hoje Hospital Frantz Fanon. Dedicou boa parte de sua existência à transformação das vidas dos condenados pelas instituições coloniais e racistas do mundo moderno.
[15] Fanon. Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Op. cit.
[16] Löwy, Michael. Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Op.cit.
[17] A famosa foto intitulada "Todos negros" rendeu ao fotógrafo o Prêmio Esso de fotografia de 1983.
[18] Revista de História da Biblioteca Nacional. Número 88, Ano 8, janeiro de 2013.
[19] "Entre a suástica e a palmatória". https://historiografianarede.wordpress.com/2013/01/11/entre-a-suastica-e-a-palmatoria-historia-material-oral-cultural-digital-e-publica/
[20] Foto de casal acompanhado de babá em manifestação divide opiniões nas redes. EXTRA, 13 de junho de 2016. http://extra.globo.com/noticias/brasil/foto-de-casal-acompanhado-de-baba-em-manifestacao-divide-opinioes-nas-redes-18866609.html
[21] Fazem parte do acervo do Museu Afro-Brasil, S.P/ http://www.museuafrobrasil.org.br

brancas" eventualmente adotadas para serem aceitas na sociedade branca e misógina. *É tão fácil ser feliz*, está escrito acima de uma das gravuras de Rosana. Para tanto, só falta adotar os hábitos e costumes que remetem ao mundo burguês-colonial. O que Rosana já pesquisa desde então faz referência a um outro mundo, a um mundo de memórias de uma descendente de escravos, a quem foram negadas até mesmo as recordações. Na série de bordados Bastidor, de 1997, Paulino trata dos direitos da mulher negra que são reiteradamente negados. Ali, sobre reproduções de imagens transpostas para tecidos esticados em bastidores de bordado - uma tarefa tradicionalmente associada ao feminino -, são bordados, como sutura, bocas, olhos e gargantas, signos da violência sofrida ainda hoje - muitas vezes doméstica -, impossibilitando o discurso, que inevitavelmente afirmaria sua condição de negra e mulher. Resta-lhe um corpo bruto, anulado dos sentidos e da linguagem.

Enfrentar o corpo como negação

Em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon escreve, ainda, que no mundo branco o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal, uma vez que em torno do corpo negro reina sempre uma atmosfera densa de incertezas. Do ponto de vista fenomenológico, na construção do eu enquanto corpo no mundo espacial e temporal, haveria uma estruturação do eu e do mundo em que nenhum esquema se imporia, pois entre meu corpo e o mundo se estabeleceria uma dialética efetiva. Entretanto, escreve Fanon, para o homem negro, abaixo do esquema corporal há que se perceber um esquema histórico-racial. O esquema corporal desmorona, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. A partir de suas vivências em transportes públicos na França, onde seu corpo negro estava sempre rodeado de vazio, percebe que sempre ocupava três lugares, já que ninguém sentava-se ao seu lado.

> Elaborei, abaixo do esquema corporal, um esquema histórico-racial. Os elementos que utilizei não me foram fornecidos pelos "resíduos de sensações e percepções de ordem sobretudo táctil, espacial, cinestésica e visual" mas pelo outro, o branco, que os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas, relatos.[22]

Com base na noção lacaniana de Estádio do Espelho[23], Fanon se pergunta em que medida a *imago* do semelhante, construída pelo jovem branco, não sofre uma agressão imaginária com o aparecimento do negro. [24] Uma vez entendido o processo descrito por Lacan, não há dúvida de que o verdadeiro outro do branco é e permanence sendo o negro. E inversamente. Só que para o branco, o outro é percebido como não-lugar, isto é, o não-identificável, o não-assimilável.[25]

---

[22]Fanon, F. Op. Cit, p. 105
[23] Lacan, Jacques. O estádio no espelho como formador da função do eu, tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
[24] Fanon observa que nem Freud, nem Adler, nem Jung pensaram, em suas pesquisas, nos negros. Só com Aimé Cesaire surge a reivindicação da negritude assumida. Fanon, F. Pele negra, máscaras brancas. P. 134
[25] Iden. P. 141.

Fanon é descrito por Stuart Hall[26] como um pioneiro do movimento de descolonização. Seus livros, declara Hall, até hoje nos desafiam a nos liberar da dominação psicológica implícita na relação colonizador-colonizado. O processo de descolonização a que se refere Hall se desenvolveu efetivamente a partir da segunda metade do século XX, quando os chamados países "não alinhados" se reuniram para reclamar protagonismo no cenário internacional. Um marco nessa trajetória é a Conferência de Bandung, na Indonésia, em 1955, que reuniu países da África e Ásia recentemente independentes para discutir políticas de descolonização, que os possibilitassem desprender-se das macronarrativas ocidentais. Após seis anos, em uma nova conferência, agora em Belgrado, participaram também Cuba e alguns países da América Latina. As contestações são acentuadamente econômicas e políticas, mas também artísticas e culturais. Sobretudo é nesse momento que novas matrizes de pensamento passam a colocar em xeque o sentido de modernidade, que se difundiu a partir do pensamento ocidental imperialista e colonialista.[27] Esse movimento é contemporâneo da diáspora nos Estados Unidos e na Europa, que corresponde ao crescimento de movimentos de "minorias". Como explica Stuart Hall[28], movimentos que alcançavam o feminismo das mulheres, as políticas sexuais dos gays e lésbicas, as lutas antiracistas dos negros, o movimento dos antibelicista e dos pacifistas, etc.

O trabalho de Rosana Paulino, cujas imagens do corpo negro, sobretudo da mulher negra, lança importantes perguntas sobre a possibilidade de uma cultura e uma história da arte no Brasil que não seja a colonizada, abre-nos para os desafios que os textos de Fanon inaugura e que se anunciam como descolonização dos corpos e do pensamento. Como escreve Fanon, "o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir….".[29]

Assim como nos muitos desenhos em que se desdobra a instalação Assentamento, onde corpos racializados são bordados com as raizes da memória negra e da violência vermelha da colonização escravocrata, ressalta-se a organização do livro em tecido Atlântico Vermelho (Fig. 4), onde Rosana costura uma nova possibilidade de existir enfrentando a diversidade do processo implícito na descolonização, montando uma outra história anacrônica e à contrapelo, que junta imagens da mulher negra e seu outro, das navegações e do tráfico de escravos, da bela cultura tradicional portuguesa dos azulejos e a violência contra os escravos.

[26] Hall, Stuart. Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.
[27] Cf. Moura, Sabrina. Paralelos e meredianos em rearranjo. In. Panoramas do Sul. Op. cit. P. 21.
[28] Hall, S. Da Diáspora. Op. cit.
[29] Fanon, F. Op. cit. P. 95



Fig. 4 | Rosana Paulino, Atlântico Vermelho. 2016

Entretanto, é ainda através dos trabalhos de Rosana que chegamos a um outro campo de reflexões, atingindo outras plataformas e que se evidenciam também em outros artistas e outras obras contemporâneas. O que se coloca aqui como campo reflexivo vem inexoravelmente do deslocamento entre o impacto psicológico violento do racismo e a consequente reação, que corresponde a uma aposta na defesa da "negritude", o que implica em um problema também identificado por Fanon, que ele classifica como um "enclausuramento no passado", impedindo uma outra maneira de estar no mundo daqueles que chama "desalienados". Como escreveu:

> De modo algum devo me empenhar em ressuscitar uma civilização negra injustamente ignorada. Não sou homem de passados. Não quero cantar o passado às custas do meu presente e do meu devir [...] Mas posso também recuperar meu passado, valorizá-lo ou condená-lo, através de minhas opções sucessivas.[30]

Em *Franz Fanon e a prerrogativa pós-colonial*, Homi Bhabha[31] nos diz que o martinicano é o provedor de uma verdade transgressiva e transnacional, que fala "a partir dos insterstícios incertos da mudança histórica...", uma área de ambivalência entre raça e sexualidade, de contradição entre cultura e classe, de conflito entre representação psíquica e realidade social. Fanon realiza um deslocamento no alinhamento colonial, que contrapõe Negros e Brancos; Eu e Outro, apontando para uma extremidade cortante, que "expunha uma declividade completamente nua, de onde pode nascer uma autêntica sublevação."[32]

[30] Fanon, F. Op. cit. P.187,188.
[31] Bhabha, R. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2005.P. 70
[32] Iden.

Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona![33]

A questão da identidade da cultura negra levantada por Fanon está no cerne do ensaio que Stuart Hall escreveu e que, em seu título, pergunta Que negro é esse na cultura negra?[34] Hall questiona sobre qual garantia uma identidade essencializada pode dar de ser mutuamente libertadora e progressista. Considerando criticamente, ressalta que a identidade negra é sempre atravessada por outras identidades, como a de gênero e orientação sexual. Nesse sentido, as políticas culturais e a luta que incorporam se travam em muitas frentes. A questão da negritude é também abordada pelo filósofo camarones Achille Mbembe. No texto Afropolitanismo, [35] Mbembe cita o escritor malinês Yambo Ouologuem, que não só critica os conceitos de origem, nascimento e genealogia, próprios do discurso da Negritude, mas, sobretudo, abre caminho para uma nova problemática: autocriação e autoprocriação, [36] quando a tensão entre o eu e o outro, próprios do discurso da Negritude, passa para um segundo plano, em virtude do que chama "evisceração". Se o discurso da Negritude era o discurso da comunidade, apoiado na diferença, sua intenção era o resgate da comunidade perdida sob um discurso de lamentações. Segundo Mbembe, Ouologuem aposta em um discurso do excesso e da imoderação, que se sobrepõe ao do luto e da lamentação, criando um discurso que corresponde a um espaço de turbulências, onde a realidade é um entrelaçamento de coisas.



Fig. 5 | Ato a favor da vida, Naldinho, 2014.

[33] Com a frase acima Fanon termina o livro Pele negra, máscaras brancas. Op. cit.
[34] Hall, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In. Da Diáspora. Op. cit. P. 317
[35] Mbembe, Achille. Afopolitanismo. In *Panoramas do Sul*. Op. cit. p. 219
[36] Iden. P. 221



Fig. 6 | Michelle Mattiuzzi - "merci beaucoup,blanc!" and " Experience the red in flood". Maio, 2017. Vienna. Foto: Stephanie Misa.

A imagem incandescente que o fotógrafo Naldinho[37] fez de Danielly (Fig. 5) no Ato a Favor da Vida, ocorrido em fevereiro de 2014, durante uma ocupação militar da Maré é de um corpo-enfrentamento, corpo-mulher e corpo-coragem, que o fotógrafo lança atravessando o corpo negro, que insiste e reclama aos gritos o direito de autocriação. Assim também são as performances da artista Michelle Mattiuzzi (Fig. 6), sobretudo aquelas em que, como o escravo de Debret, usa a máscara da violência escravista. Mas em Mattiuzzi pulsa o entrelaçamento entre gênero, raça e corpo, uma verdadeira turbulência, que ultrapassa o discurso da lamentação, impondo-se como excesso e imponderação. A força de suas imagens-performance, próxima do que Walter Mignolo[38] teorizou como um pensamento fronteiriço, está na afirmação biográfica do

[37].Cf. http://www.composicoespoliticas.com/blank-2. Acessado em 15/09/2016
[38] Mignolo, Walter. Geopolítica da sensibilidade y do conhecimento: sobre (de)colonialidad, piensamento fronterizo y desobediencia epistêmica. eipcp. http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es. Acessado em 18/09/2016

corpo negro do terceiro mundo, que se sustenta ao mesmo tempo como corpo racializado, perpassado por histórias locais, marcadas pela colonialidade, mas se sustenta, também, pela consciência migrante dos que habitam as fronteiras e as rotas de dispersão, criando condições para a descolonização. Como no texto de James Baldwin, *Remember This House*, que o cineaste haitiano Raoul Peck usou como roteiro para o filme Eu não sou seu negro, Mattiuzzi cria para si uma imagem e um lugar turbulento e disperso, que nem sempre corresponde àquele que a história e a história da arte esperam, mas que se apresentam como verdadeiras imagens dialéticas, imagens clarão.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. *Walter Benjamin: obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LACAN, Jacques. O estádio no espelho como formador da função do eu, tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. In. *Escritos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

MIGNOLO, Walter. *Geopolítica da sensibilidade y do conhecimento: sobre (de)colonialidad, piensamento fronterizo y desobediencia epistêmica*. Linz: eipcp. Disponível em http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es.

MOURA, Sabrina. (Org.) *Panoramas do Sul: Perspectivas para outras geografias do pensamento.* São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, 2015.

África e Brasil nos desenhos de Viviane Pasqual: novas migrações, outras imagens

Eduardo Veras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Novos fluxos migratórios neste início do século XXI ampliaram de modo significativo a entrada de estrangeiros no Brasil. O Rio Grande do Sul consolidou-se como um dos principais destinos do país, com especial atenção, na Região Serrana, para os imigrantes provenientes do Haiti e de diferentes países da África. O destaque, porém, deve-se menos à expressão numérica dos recém-chegados do que a questões identitárias. É nesse contexto, de forte preconceito étnico-racial, que desponta com interesse – e na contramão – o trabalho de Viviane Pasqual (Caxias do Sul, 1966). Em uma série de desenhos em caneta hidrográfica, a artista produz retratos, sempre autorizados, dos senegaleses que atuam no comércio informal na Praça Dante Aligheri, no centro da cidade. Supõe esta comunicação que há um desejo, ali, de reconhecimento e celebração dessas novas presenças.

Palavras-chaves: migração; senegaleses; retratos; Viviane Pasqual

Les nouveaux flux migratoires ont considérablement élargi l'entrée des étrangers au Brésil au début du XXIe siècle. Le Rio Grande do Sul a apparu comme l'une des destinations les plus convoités du pays, avec un accent particulier, dans la région de la Serra Gaúcha, aux immigrants en provenance de l'Haïti et de différents pays d'Afrique. L'accent, il convient de noter, est due moins à son expression numérique que à des questions d'identité. C'est, dans ce contexte de fort préjugé ethnique et raciale, qui émerge avec intérêt – et contre – le travail de Viviane Pasqual (Caxias do Sul, 1966). Dans une série de dessins au stylo marqueur, l'artiste réalise des portraits, autorisés, des Sénégalais qui travaillent dans le commerce informel sur la Praça Dante Alighieri, au centre de Caxias. On suppose, dans cette communication, qu'il y a, lá-bàs, un désir de reconnaissance et célébration de ces nouvelles présences.

Mots-clefs: migration; Sénégalais; portraits; Viviane Pasqual

O desenvolvimento recente do capitalismo internacional tem incluído entre suas práticas mais notáveis uma nova expansão dos fluxos migratórios. Perturbações econômicas, somadas a problemas de natureza política e social, trazem à luz uma questão que, salvo exceções pontuais, vinha se mantendo algo ensombrecida. O Brasil, que recebeu perto de 5 milhões de pessoas no período que vai de 1819 até fins dos anos 1940, passando depois por longa fase de estagnação migratória,[1] encara – nessa primeira década e meia do século XXI – o que seria uma *retomada* na recepção de estrangeiros, conforme expressão já corrente em pesquisas acadêmicas nos campos da Geografia e das Ciências Sociais. Levantamento do ano passado, amparado nos últimos Censos do IBGE (2000 e 2010), nos registros anuais que a Polícia Federal e o Conselho Nacional de Imigração fazem desde 2007 e nos dados sistematizados pelo Ministério do Trabalho e Emprego, sinaliza a entrada de impressionante número de imigrantes no país: quase 2 milhões de pessoas.[2]

Nesse contexto, o Rio Grande do Sul, experimentou um incrível *boom* migratório. O crescimento do total de ingressantes, entre 2000 e 2010, chegou a 198,8%, sucedido pelo que se considera uma segunda leva, entre 2010 e 2014, na faixa dos 125%. O estado, que vinha de uma fase pouquíssimo atrativa para imigrantes, tornou-se um dos destinos mais prestigiados do país, graças sobretudo à fartura de oportunidades de emprego em setores das indústrias metalúrgica e moveleira, além dos curtumes e do comércio.[3]

Chama atenção nesse quadro a presença de imigrantes *negros*, tanto africanos quanto haitianos. Detalhe: embora não sejam os mais expressivos em termos numéricos, são eles os mais comumente identificados como *imigrantes*. Pesquisa realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul revela que, no biênio 2013-14, a maior parte do *estoque migratório* sul-rio-grandense tinha origem no vizinho Uruguai, representando 36% do total de novos moradores. Em segundo lugar, vinha a Argentina, com 11% do total, e, só em terceiro, o Haiti, com 6%. Os senegaleses figuravam em 16º lugar nessa lista, correspondendo a 1% dos imigrantes recentes, atrás de, pela ordem, portugueses, italianos, alemães, chilenos, espanhóis, colombianos, japoneses, estadunidenses, poloneses, jordanianos, chineses e peruanos. Percentualmente, chegavam a ser irrelevantes os dados relativos à entrada de africanos provenientes da Angola, de Gana ou da Nigéria.[4] Sublinhando: malgrado os números, são sempre africanos e haitianos os mais fortemente associados a ideia de *novos imigrantes*

[1] A partir do pós-guerra e ao longo do século XX, o Brasil acolheu quase exclusivamente refugiados judeus, libaneses, sírios e palestinos. Esse fluxo é analisado em SANTOS, Mauro Augusto dos. et all. *Migração: uma revisão sobre algumas das principais teorias*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

[2] Ver UEBEL, Roberto Rodolfo Georg. *Análise do perfil socioespacial das migrações internacionais para o Rio Grande do Sul no início do século XXI:* redes, atores e cenários da imigração haitiana e senegalesa. Dissertação (Mestrado) em Geografia. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

[3] Em números totais, a nível nacional, São Paulo é o estado que incorporou maior número de imigrantes em seu mercado de trabalho conforme levantamento estatístico do triênio 2011-2013. Percentualmente, porém, a maior expansão deu-se, pela ordem, em Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná. O número de estrangeiros formalmente empregados no RS teve um crescimento de 53,6% de 2001 para 2012 e de 42% de 2012 para 2013. Ver CAVALCANTI, Leonardo; OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro de; TONHATI, Tânia. *A inserção dos imigrantes no mercado de trabalho brasileiro*. Brasília: Observatório da Migrações Internacionais, 2014.

[4] UEBEL, op. cit., p. 122.

no Rio Grande do Sul – em especial na Serra Gaúcha, região que costuma vangloriar-se de sua colonização italiana.

A pesquisa citada arrola uma extensa série de indícios de xenofobia e preconceito étnico-racial que tem acompanhado haitianos e senegaleses. Algumas das manifestações recolhidas por aquele estudo do Pós em Geografia: "Estes imigrantes vão tirar nossos postos e futuras vagas de trabalho", "Eles são bandidos e foram expulsos dos seus países", ou ainda "Estes imigrantes vão trazer o vírus Ebola para nosso país".[5] Em março de 2014, um vereador da cidade de Caxias do Sul acrescentou a essas a seguinte declaração, feita na tribuna da Câmara Municipal: "Eu não gostei nada desse pessoal vir para cá. Não vieram trazer benefício para o Brasil coisa nenhuma. Vieram trazer mais pobreza".[6]

Mais recentemente, em maio de 2016, em entrevista ao jornal *O Pioneiro*, o próprio prefeito de Caxias do Sul pronunciou-se: "Vem esse bando de imigrantes, e a prefeitura tem de dar trabalho e comida pra todo mundo? Não é assim". Para se contrapor a um manifesto em que representantes dos imigrantes senegaleses se queixavam ao Senado da falta de apoio institucional em Caxias, o mandatário ainda ponderou: "Está tudo normal [*na cidade*]. Esses tempos mesmo fui fazer uma intervenção cirúrgica no Hospital Pompéia e tive de esperar uma haitiana ser atendida".[7] Em entrevista ao site *Novos imigrantes em Caxias*, criado por alunos do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul, um jovem imigrante senegalês, dono de pequena gráfica expressa no centro da cidade, sintetiza o tipo de acolhida que ele encontrou na região serrana do estado: "Nunca vi tanta gente preconceituosa como vi aqui. As pessoas olham para os outros pelo dinheiro. Se tem dinheiro, é aceito como caxiense. Isso não faz bem para um país".[8]

É nesse contexto de recepção à *retomada migratória* que desponta com interesse – e na contramão – uma série de desenhos, sem título, de autoria de Viviane Pasqual. A artista, que nasceu em Caxias do Sul (1966), onde também vive e trabalha, começou a retratar em 2014 os negros que vinham atuando no comércio informal da Praça Dante Alighieri, no centro da cidade, sobretudo os senegaleses [figs. 1 e 2]. Os desenhos, quase todos em caneta hidrográfica sobre papel, alguns poucos em pastel oleoso, são feitos a partir de fotografias, sempre posadas, com tomadas frontais, captadas pela própria Viviane, sempre com a anuência dos retratados.[9]

---

[5] Ibd., p. 190.

[6] G1 RS. *"Vieram trazer mais pobreza", diz vereador sobre imigrantes no RS*. 2014. Disponível em: <http:/g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2014/03/vieram-trazer-mais-pobreza-diz-vereador-sobre-imigrantes-no-rs.html>. Acessado em: 5 mai. 2016.

[7] ANDRADE, Andrei; TONETTO, Mauricio. *"Vem esse bando de imigrantes e temos de dar trabalho e comida?", diz prefeito de Caxias*. 2016. Disponível em: <http:/pioneiro.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2016/05/vem-esse-bando-de-imigrantes-e-temos-de-dar-trabalho-e-comida-diz-prefeito-de-caxias-5793331.html. Acesso em: 10 mai. 2016.

[8] LIMA, Duani. *Diferentes olhares sobre o preconceito*. 2015. Disponível em: <http:/jornalonline14.wordpress.com/2015/04/14/diferentes-olhares-sobre-o-preconceito-com-os-imigrantes/>. Acessado em 20 mai. 2016.



FIG. 1 | Viviane PASQUAL, Sem título, 2014-16
Caneta hidrográfica sobre papel, 59 x 42 cm, Acervo da artista

[9] A primeira exibição desses desenhos, em caráter informal, foi realizada na própria Praça Dante Alighieri, em Caxias do Sul. Viviane Pasqual estendeu uma linha e dependurou os retratos ao longo de uma tarde. Diz a artista que a repercussão se deu de forma bastante modesta. Nem mesmo os imigrantes, na avaliação dela, pareceram muito interessados. A apresentação, porém, ampliou os contatos da artista e rendeu novos retratos. Adiante, ela fez uma segunda exposição na Universidade de Caxias do Sul, anunciando que toda a renda obtida pela venda dos desenhos seria revertida para a Associação dos Senegaleses de Caxias do Sul. No entanto, a artista não vendeu nenhum trabalho. Em 2016, ela mostrou novos retratos na exposição *O avesso do avesso do avesso do avesso*, em que exibia obras recentes ao lado da também artista Mara De Carli, na Galeria Gerd Bornheim, e na individual *Bordados, desenhos e placas*, no Museu do Trabalho, em Porto Alegre. Essas duas exposições tinham curadoria do autor desta comunicação.



FIG. 2 | Viviane PASQUAL, Sem título, 2014-16
Pastel oleoso sobre papel, 59 x 42 cm, Acervo da artista

O desenho, malgrado o esquematismo e as deformações tão marcantes, próprias de Viviane Pasqual, não é exatamente caricatural. A artista não distorce por gosto. Ela trabalha sempre a partir da observação do mundo e dos acontecimentos, reelaborando o que vê a partir de uma ótica pessoal, essa, sim, meio torta e muito singular. Suas limitações representativas, sua incompreensão das convenções da perspectiva e sua interpretação pessoal da anatomia humana – tosca, digamos – asseguram o que seria o sabor mesmo e a força de sedução dessas imagens. Alguém, com pertinência, haveria de objetar que há, ali, uma deturpação demasiada. Os personagens resultam algo *feios*;

seus traços, desproporcionais. Viviane, porém, posiciona-se no extremo oposto das ilustrações do século XIX que tantas vezes trataram os negros de forma grotesca ou jocosa. Prevalece, no caso de seus retratos de senegaleses, uma inclinação afetuosa. O depoimento da artista, rememorando seus primeiros contatos com os novos imigrantes, reitera essa disposição: "Era muito emocionante ver aqueles homens negros, magros e muito altos andando por Caxias. Eu sempre tinha a impressão de que estava vendo reis. Comecei a cumprimentar, e a devolução era sempre muito simpática e sorridente, coisa rara por aqui".[10]

O artista Jailton Moreira, que foi professor de Viviane no Torreão, em Porto Alegre, e acompanhou sua trajetória ao longo de quase 20 anos, rejeita as percepções iniciais, bastante comuns, de que sua obra teria algo de *naïf* ou ingênuo. Ele ressalta, por exemplo, a sofisticação do leque de referências da artista – como se comprova no livro *Vivi uma história da arte*, no qual ela comenta visualmente diferentes momentos da História da Arte no Ocidente, de Caravaggio [fig. 3] a Marina Abramovic, de Gustav Klimt a Helio Oiticica.



FIG. 3 | Viviane PASQUAL, *Caravaggio*, 2013
Caneta hidrográfica sobre papel, Acervo da artista

[10] Em entrevista ao autor, por e-mail, em 31 de março de 2016.

Supõe Jailton que Viviane Pasqual seria uma espécie de *outsider*, que escapa das categorizações oficiais.[11] Seu trabalho tem circulado apenas regionalmente, em Caxias e Porto Alegre. Embora tenha participado da oitava edição da Bienal do Mercosul, em 2011, e tenha feito recentemente uma individual no Museu do Trabalho, ela permanece uma artista algo à margem, inclassificável, difícil de alinhar com seus pares contemporâneos.

A propósito dos retratos de imigrantes senegaleses em Caxias, talvez valesse a pena arriscar algumas comparações algo anacrônicas com representações do negro no Brasil já inscritas em nossa História da Arte. Caso, por exemplo, de um Rugendas. Com sorte, malgrado as distâncias formais e temporais entre os dois artistas, e as distintas condições de imigração e trabalho dos retratados (uns movidos por promessas financeiras, outros trazidos à força, escravizados aos tempos da grande diáspora africana), uma aproximação desse tipo poderá estimular o debate em torno da memória – e do presente – da violência e do preconceito étnico-racial, bem como suas possibilidades de representação ou de inscrição no campo da arte.

Os desenhos de Viviane teriam alguma sorte de equivalência, se quisermos, com a série de cinco pranchas litográficas que Rugendas fez gravar em 1835 pela Casa Engelmann de Paris para o seu álbum *Viagem pitoresca ao Brasil*. Ali, o artista viajante, que viera da Alemanha para integrar a Expedição Langsdorff em 1822, assume um olhar minucioso, de pretensões cientificistas, a fim de criar uma tipologia de dez diferentes etnias que ele pôde observar no Rio de Janeiro. Nas gravuras, cada um dos 21 personagens retratados aparece identificado pela sua cultura de origem: Benguela, Congo, Cabinda, Quiloa, Rebolo, Mina, Moçabique, Crioulo, Angola e Monjolo. Conforme anotam Pablo Diener e Maria de Fátima Costa no catálogo *raisonné* das visitas de Rugendas ao Brasil, o artista teve o cuidado de registrar esses homens e mulheres "[...] perfeitamente individualizados, tanto no que se refere aos atributos próprios de cada povo, como cortes de cabelo e penteados, tatuagens étnicas e, às vezes, colares e brincos, quanto aos traços singulares de cada pessoa". Enfatizam Diener e Costa: "São, pois, retratos, e não simples representações genéricas".[12]

Da mesma forma, Viviane Pasqual – sem o virtuosismo representacional de um Rugendas – faz questão de singularizar cada um de seus retratados. Não são, também no caso da artista caxiense, representações genéricas. Os indivíduos desenhados têm nomes, que ela apõe junto ao desenho: Diba, Toubandiaye, Cheikh Mbar, Awa, Edson [fig. 4]. Cada um vai representado com os trajes que vestia naquele momento e, se for o caso, com as mercadorias que comercializava, ou, no caso de Edson, com a revista que distribuía, das Testemunhas de Jeová. Viviane também assinala o dia, o mês e o ano de cada encontro (a data ali reproduzida não corresponde à da execução do desenho, mas, antes, ao dia da fotografia e da conversa na Praça Dante Alighieri). Há um desejo, suponho, de registrar o encontro em si.

[11] MOREIRA, Jailton. Uma história é uma história é uma história. In: PASQUAL, Vivi. *Vivi uma história da arte*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2013, p. 216-217.
[12] DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 464.



FIG. 4 | Viviane PASQUAL, Sem título, 2014-16
Caneta hidrográfica sobre papel, 59 x 42 cm, Acervo da artista

Aqui valeria destacar uma distância maior entre os desenhos de Viviane e as gravuras de Rugendas. A *Viagem pitoresca ao Brasil* registra, no texto que acompanha as imagens, que o viajante havia percebido no Brasil a possibilidade de conhecer uma grande diversidade de indivíduos de diferentes nações africanas. Na própria África, ele ponderava, seriam necessárias "longas e perigosas viagens" para compor uma imagem

"tão caleidoscópica" da população daquele continente.[13] Ora, Viviane não almeja uma tipologia desse tipo. Não há caleidoscópio no seu horizonte de interesses. Não há espírito cientificista. Não há vontade de mapeamento étnico do outro. O que ela busca, de fato, é a celebração da presença: a compreensão do encontro como fenômeno singular – único – que se inscreve como acontecimento na vida cotidiana.

Nem todos os desenhos da série, porém, correspondem a retratos. Caberia, aqui, com um pouco mais de tempo, a comparação com Debret, o artista francês que representou em sua viagem pitoresca, entre outras cenas, o dia a dia dos escravos na primeira metade do século XIX no Rio de Janeiro.

No caso de Viviane, há alguns desenhos em que os senegaleses aparecem na cidade, em deslocamento, inseridos entre letreiros e anúncios. Em nenhum momento, eles surgem vitimizados, embora, como já referi no início desta comunicação, não estejam livres de agressões e preconceitos os mais diversos, nem sempre dissimulados.

Gostaria, por fim, de destacar dois desenhos em que Viviane Pasqual, pelo humor, parece acrescentar novas camadas de sentido a sua série de desenhos.

Em um deles, ironiza seu próprio método. No retrato de 7 de abril de 2014, um ganês e um senegalês, cobrem os próprios rostos com as mãos, enquanto a legenda anuncia: "No photo!" [fig. 5].

Em outro desenho, Viviane imagina que a Rainha da Festa da Uva em 2032 será uma mulher negra. Na legenda lateral, ela destaca a "Beleza da Mulher Ítalo-Brasileira-Africana". [14]

Aqui, valeria uma comparação com o célebre óleo *Redenção de Cam*, que o artista espanhol Modesto Brocos pintou no Rio de Janeiro em fins do XIX. Nessa tela, que acompanhou o médico e antropólogo João Batista de Lacerda como delegado oficial do Brasil no Congresso Universal das Raças, realizado em 1911, na Universidade de Londres, o artista sintetizava a tese do progressivo branqueamento da população brasileira: a avó, negra, presumidamente uma escrava já liberta, saudava aos céus o quanto seu neto, ainda bebê, já parecia branco. Onde Brocos celebrava o branqueamento pela mestiçagem, Viviane, a meu ver, festeja a possibilidade de um enegrecimento. A rainha da festa da uva, com seus olhos verdes, permanece, na aparência, uma mulher negra [fig. 6].

[13] Ibid., p. 464.
[14] Para compreender a importância e a consolidação da Festa da Uva de Caxias do Sul como evento identitiário e celebrativo da colonização de matriz italiana, ver RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Júlio. *Festa e identidade:* como se fez a Festa da Uva. Caxias do Sul: UCS, 2002.



FIG. 5 | Viviane PASQUAL, Sem título, 2014-16
Caneta hidrográfica sobre papel, 59 x 42 cm, Acervo da artista



FIG. 6 | Viviane PASQUAL, *Rainha da Festa da Uva 2032*, 2014
Caneta hidrográfica sobre papel, 59 x 42 cm, Acervo da artista

Mantenho alguma dúvida sobre se essa série de desenhos chega a romper, ou não, com o que seria uma visão exótica sobre o negro.[15] De qualquer forma, acredito que os

[15] A persistência de um certo exotismo em representações do negro no Brasil moderno e contemporâneo tem sido discutida em maior profundidade por Roberto Conduru. Sugere o autor que, mesmo em artistas sinceramente interessados em questões afrodescendentes, como Cecilia Meirelles, o enfoque seria, em boa parte, "[...] estimulado e filtrado pela valorização europeia das culturas entendidas então como primitivas". Uma superação desse exotismo viria a partir de artistas afrodescendentes que teriam tomado para si a tarefa de misturar a cultura afro e as referências da arte ocidental. O caso paradigmático seria o do pintor Rubem

desenhos possam estimular, em meio a tanto preconceito, tanta repulsa e até perseguição, a possibilidade de se pensar e discutir, a partir do campo da arte, a presença desses imigrantes e seus modos de inserção na realidade brasileira. E que a presença desses imigrantes – evocada por desenhos como esses – possa abrir novas perspectivas de abordagem sobre a condição dos afrodescentes no país, a memória e os esquecimentos ligados a nosso passado escravocrata.

Concluiria com uma citação de Achille Mbembe, pensador camaronês ligado aos estudos pós-coloniais e ainda escassamente traduzido para o português. Ao definir o que seria o *afropolitanismo*, o autor compara:

> A questão não reside unicamente no fato de que existe uma parte da história africana alhures, *fora da África*: existe também uma história do resto do mundo da qual os negros são, pela força das circunstâncias, os agentes e os depositários. De resto, o seu modo de estar no mundo sempre se pautou sob a marca, se não da miscigenação cultural, pelo menos da *imbricação dos mundos* (...). A consciência dessa imbricação, do aqui e do alhures, a presença do alhures aqui e vice-versa, essa relativização das raízes e as filiações primárias e essa maneira de acolher, com pleno conhecimento de causa, o estranho, o estrangeiro e o longínquo, essa capacidade de reconhecer a sua face no rosto do estrangeiro e de valorizar os traços do longínquo no propínquo, de domesticar o in-familiar, de trabalhar aquilo que se aparenta inteiramente a uma ambivalência – é essa sensibilidade cultural, histórica e estética que assinala adequadamente o termo afropolitanismo.[16]

É algo dessa *imbricação de mundos* – dessa capacidade de reconhecer a própria face no rosto do estrangeiro – que suponho encontrar nos desenhos de Viviane Pasqual.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Andrei; TONETTO, Mauricio. *"Vem esse bando de imigrantes e temos de dar trabalho e comida?", diz prefeito de Caxias*. 2016. Disponível em: <http:/pioneiro.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2016/05/vem-esse-bando-de-

Valentim, que recorreu a elementos figurativos oriundos do candomblé para construir suas composições identificadas à pintura concreta brasileira. Ver CONDURU, Roberto. *Pérolas negras, primeiros fios*: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 312-313.

[16] MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite*: ensaio sobre a África descolonizada. Angola: Edições Mulemba, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014. p. 184.

imigrantes-e-temos-de-dar-trabalho-e-comida-diz-prefeito-de-caxias-5793331.html. Acesso em: 10 mai. 2016.

CAVALCANTI, Leonardo; OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro de; TONHATI, Tânia. *A inserção dos imigrantes no mercado de trabalho brasileiro*. Brasília: Observatório da Migrações Internacionais, 2014.

CONDURU, Roberto. *Pérolas negras, primeiros fios*: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio Janeiro: EdUERJ, 2013.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.

G1 RS. *"Vieram trazer mais pobreza", diz vereador sobre imigrantes no RS*. 2014. Disponível em: <http:/gi.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2014/03/vieram-trazer-mais-pobreza-diz-vereador-sobre-imigrantes-no-rs.html>. Acessado em: 5 mai. 2016.

LIMA, Duani. *Diferentes olhares sobre o preconceito*. 2015. Disponível em: <http:/jornalonline14.wordpress.com/2015/04/14/diferentes-olhares-sobre-o-preconceito-com-os-imigrantes/>. Acessado em 20 mai. 2016.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite*: ensaio sobre a África descolonizada. Angola: Edições Mulemba, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014.

PASQUAL, Vivi. *Vivi uma história da arte*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2013.

RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Júlio. *Festa e identidade:* como se fez a Festa da Uva. Caxias do Sul: UCS, 2002.

SANTOS, Mauro Augusto dos. et al. *Migração*: uma revisão sobre algumas das principais teorias. Belo Horizonte: UFMG / Cedeplar, 2010.

UEBEL, Roberto Rodolfo Georg. *Análise do perfil socioespacial das migrações internacionais para o Rio Grande do Sul no início do século XXI:* redes, atores e cenários da imigração haitiana e senegalesa. Dissertação (Mestrado) em Geografia. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

Lost Utopia: a ausência do corpo como marca da história

Luísa Martins Waetge Kiefer
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A partir da série *Lost Utopia*, de Romy Pocztaruk, o presente artigo aborda como os rastros e indícios presentes na imagem estabelecem a presença de um corpo ausente, capaz de narrar a história e a memória política, social e cultural de uma cidade marcada pelo sonho, pela colonização, pelo fracasso e pelo esquecimento no tempo. Colocando em discussão a relação da fotografia com o real, com base no conceito de índice e de ato fotográfico, discutido por David Green e Joanna Lowry, vale-se, também, do conceito de ficção de Jacques Rancière, que proporciona uma leitura política-poética da obra da artista, além de mais um caminho para pensarmos a fotografia na arte contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia; Corpo; História; Memória; Ficção.

Having as a starting point the series Lost Utopia, by Romy Pocztaruk, this article approaches how different traces on the image tell us about an absent body, capable of creating a narrative on the political, social and cultural history and memory of a village marked by the lost of a dream, colonization, failure and forgetfulness in time. Discussing the relationship between photography and reality, underpinned by the index concept and the photographic act, as proposed by David Green and Joanna Lowry, also draw on the concept of Fiction from Jacques Rancière, which permits a political-poetic reading of the artist's work, besides pointing out another path to think about photography in contemporary art.

Keywords: Photography; Body; History; Memory; Fiction.

Em 2011, a artista brasileira Romy Pocztaruk saiu em uma expedição ao norte do país. Sua proposta era cruzar a Rodovia Transamazônica, percorrendo, ao mesmo tempo, a história daquele empreendimento de futuro, e também seus rastros e ruínas. A obra faraônica, empreendida no governo de Emílio Garrastazu Médici, prometia 8 mil quilômetros de rodovia pavimentada, conectando o norte e o nordeste do Brasil com os países vizinhos, Peru e Equador. Entretanto, antes mesmo de ficar pronto, o trajeto foi abreviado. Em 1972, foi inaugurada uma estrada com pouco mais de 4 mil quilômetros, muitas falhas e interrupções. Foi entregue ao país um sonho que nunca prosperou.

Nos arredores da rodovia, cidades, vilas e vilarejos paradas no tempo guardam uma fatia esquecida da história de nosso país. Romy parte, então, interessada em descobrir o que restou desta utopia. O que havia antes e o que existe agora? Operando como uma artista etnógrafa, no sentido atribuído por Hal Foster, carrega em suas escolhas um ato de alteridade, um desejo de desvendar o outro, cultural ou étnico, que é também brasileiro, parte de nós, mas vive tão longe e apartado dos centros urbanos e econômicos do país. Segundo Foster, "é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta"[1].

De sua viagem resulta uma série de trabalhos, em fotografia e vídeo, realizados em diferentes etapas e locais do percurso. Aqui, propomos uma reflexão sobre a série fotográfica *Lost Utopia*, que, apesar de ter sido originada nesta expedição transamazônica, narra uma utopia anterior, do tempo de um Brasil ainda explorado como produtor e fornecedor de matéria prima para a indústria internacional, e que, tal como a obra de Médici, viu, ainda antes, o sonho de prosperidade fracassar.

A utopia perdida

Em 1928, o empreendedor da indústria automobilística Henry Ford fundou, no norte do Pará, a cidade de Fordlândia. Situada às margens do rio Tapajós, no município hoje conhecido como Aveiro, no meio da Floresta Amazônica, a cidade foi erguida com o propósito de estabelecer uma linha de produção de borracha para abastecer fábricas da Ford, nos Estados Unidos. Era o plano perfeito para desvencilhar-se da dependência da matéria-prima britânica.

O empresário americano estabeleceu ali, então, uma cidade-colônia. Convidou brasileiros de todo o país a rumarem ao norte, com a promessa de trabalho, salário e moradia em uma cidade que era nova, recém fundada e, ainda por cima, um oásis da modernidade americana em pleno solo brasileiro. A utopia estava instalada e era convidativa, em uma época em que o país presenciaria o fim da política do café-com-leite, que mantinha as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais como centros de poder dominantes, e o início da Era Vargas.

[1] FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Porém, por diferentes motivos, a empreitada estava fadada ao fracasso. Ford não sabia, mas os solos da região eram inférteis, o ciclo da borracha no país havia sido esgotado pelo menos desde o início do século e a verdade é que a colonização americana na área provocou entraves na adaptação dos brasileiros às novas condições de vida e trabalho. Passados menos de 20 anos, em 1945, a borracha sintética foi inventada e Ford decidiu cancelar o empreendimento nas terras brasileiras. A cidade, uma vez promessa de futuro, ficou à mercê do esquecimento. Os americanos bateram em retirada, alguns brasileiros rumaram a outras regiões do país em busca de trabalho e outros permaneceram.

É a partir dos que optaram por ficar que Romy escolhe falar. Em *Lost Utopia*, a artista chega à Fordlândia passados 67 anos desde o fim da operação de Ford na região. Vemos, em suas fotografias, uma paisagem que pouco parece ter mudado. Os registros mostram casas simples, construções antigas, paredes com a tinta desbotada e descascada. A ação e a passagem do tempo podem ser percebidas nos detalhes que a imagem fotográfica revela. Assim, seu olhar volta-se para os resíduos da colonização americana, encontrando nos ambientes internos, ao mesmo tempo, características que imprimem à imagem marcas da história mas, também, do tempo presente. Objetos de decoração anacrônicos, pinturas antigas e gastas pelo tempo estão ao lado de flores de plástico, televisão à cores, e tecidos de cores vibrantes, como podemos ver na Figura 1. O que, por um lado, parece ser apenas rastro, passagem e memória do tempo de Henry Ford, por outro, revela, pela ausência, um corpo presente, que habita e conta a história.



Fig. 1 | *Sem Título*, Série *Lost Utopia*, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 40x60cm

A marca da marca da história

A artista registra estes locais em planos frontais, abertos, com grande profundidade de campo e luz natural do ambiente. O resultado são retratos de ambientes internos, cômodos de uma casa, salas de estar e quartos mobiliados, que, vistos em seu conjunto, constroem uma narrativa a partir das marcas deixadas pela história: móveis, fotografias, retratos, pinturas e outros objetos que, provavelmente, datam da época de construção de Fordlândia e da mudança destas famílias para a região. Nas fotografias de Romy, a ausência das pessoas revela-se como presença da história. Os indícios de vida contidos na imagem – todas as marcas que nos apontam para a sobrevivência desses lugares no tempo – são os responsáveis por evocar e requisitar do espectador seus sentidos, criando uma relação distinta com a memória e a história, como afirma Campany[2]. Para ele, a fotografia tem assumido "uma nova estética funcional, mais próxima da fotografia forense", uma vez que estas imagens "exibem um estilo de fotografia especialmente estático, frequentemente sombrio e bastante direto"[3]. Uma fotografia tardia, que chega depois do acontecimento, com tempo para a realização e a reflexão, da mesma forma que Romy chega à Fordlândia anos depois do seu triunfo e fracasso.

> As vezes podemos ver que algo aconteceu, as vezes nos é permitido que o imaginemos ou que o deduzamos, ou podemos nos informar do fato por outros meios. Nas imagens, as vezes não há presença humana e sim uma grande quantidade de rastros de atividade. (...) É fácil supor que a fotografia tem assumido, nos últimos tempos, um papel protagonista como sepultureira, cronista ou contadora. Aparece tarde, deambulando pelos lugares onde aconteceram as coisas, somando os efeitos da atividade do mundo. É um tipo de fotografia que precede a representação de acontecimentos que estão ocorrendo e logo os cede para outros meios.[4]

A artista visita e retrata o que sobrou desta utopia perdida com uma habilidade, de fato, forense. O que vemos em suas fotografias, como apontado por Campany, são rastros de atividade, indícios sutis, sugeridos pelos objetos que compõem a cena, de que aqueles lugares não estão abandonados, mas sim habitados. Eles resistem ao tempo. Assim, a ausência de um corpo presente na imagem é suplantada por seus rastros, que dão conta de apontar a existência e a sobrevivência da história de Fordlândia. É graças a estes corpos ausentes na imagem que podemos encontrar os indícios de que passado e presente se misturam e resistem ao tempo, ao isolamento e a utopia perdida. Nos detalhes capturados pelo olhar da artista, encontramos as marcas da história:

---

[2] CAMPANY, David. *Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografia tardía"*. In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografia?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. (Colección FotoGGrafía)
[3] Ibidem, p.136
[4] Ibidem, pp.136-138

> Documentei não apenas o que esta visível na cidade, mas também o que hoje continua sendo utilizado nas casas dos habitantes locais. Móveis, objetos e fotografias da época da colonização americana na Amazônia, revelam não apenas a história de Fordlândia, mas também são testemunhos de uma história esquecida. Nesse cruzamento de memórias, há um estranhamento evidente. Se por um lado, os objetos já foram completamente integrados à paisagem íntima local, por outro apresentam uma dissonância em relação a mesma.[5]

Romy sugere-nos, então, por meio de suas fotografias, uma espécie de cidade-fantasma, onde os resquícios do que um dia foi prosperidade e sonho estão, hoje, integrados à realidade local de anacronismo e abandono. Essa mistura, faz das fotografias um lugar de denúncia poética. As imagens, em grande formato e fortemente coloridas, aproximam-se de uma narrativa fantástica, deixando ao espectador a dúvida sobre a simulação ou a mera documentação do real.



Fig. 2 | *Sem Título*, Série *Lost Utopia*, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 40x60cm

Nesse sentido, *Lost Utopia* nos proporciona pelo menos duas possíveis leituras e reflexões, relacionadas, e que exploraremos a seguir. De um lado, o evidente caráter político de sua produção e, a partir deste, um caminho para pensarmos a relação entre o real e o ficcional na fotografia artística contemporânea.

Real-ficcional: ausência e suspensão

[5] POCZTARUK, Romy. Portfólio da artista, 2013.

A denúncia poética dos retratos de ambientes de *Lost Utopia*, nos permite pensar que a obra de Romy toca o âmbito da política, que, conforme Jacques Rancière "é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem os objetos comuns"[6]. O resultado poético é capaz de colocar em conflito vários regimes de sensorialidade, "reconfigurando a experiência comum do sensível"[7]. É o que o autor compreende como dissenso, e é neste ponto que entendemos que as fotografias desta série nos convidam à suspensão. É aqui que propomos que realidade e ficção começam a imbricar-se.

A premissa de Rancière de que "o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado"[8], vem ao encontro do que podemos perceber na sequência destas imagens.

Por um lado, há um dado real: o lugar fotografado existe e carrega uma história de sonhos e fracassos. Não se trata de fotografia encenada, de construção de um cenário ou de montagem fotográfica, por mais que algumas das fotografias possam nos sugerir esta aproximação. As imagens de *Lost Utopia* retratam os locais tal e qual a artista os encontrou. Novamente, voltando à Campany, Romy registra, assim, a marca da marca de um acontecimento. Captura com sua câmera os indícios daquilo que resistiu à utopia perdida, o que ainda sobrevive, e escolhe a ausência para contar esta história.



Fig. 3 | *Sem Título*, Série *Lost Utopia*, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 40x60cm

[6] RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012,p.59
[7] ibidem, p.63
[8] RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009, p.58

Temos, então, por outro lado, o fato de que o resultado poético passa, sempre, pela decisão pessoal, pelo olhar do fotógrafo que transforma o real em imagem: o recorte, o enquadramento, o tempo de exposição, a luz, a escolha por um plano aberto ou por um detalhe, a opção pela presença ou ausência de pessoas. Estas escolhas criam a atmosfera da imagem e fazem transparecer a intenção do artista – um certo grau de subjetividade que propomos pensar, também, como coeficiente ficcional da imagem.

A partir disso, podemos pensar no ato fotográfico de Romy como um gesto performativo que aponta para o fato, que arrasta a realidade para o terreno da imagem, como propõem Green & Lowry[9]. Segundo os autores, foi Peirce quem demonstrou que o signo indicial tinha menos relação com as suas origens causais do que com o modo de referir-se ao ato de sua própria inscrição. "Por esta razão, as fotografias não são indiciais apenas porque a luz se registra em um instante sobre uma porção de película fotossensível, mas sim, e sobretudo, porque foram feitas"[10].

De acordo com Green & Lowry: "estes dois exemplos de indicialidade, um como uma marca física de um fato, o outro como um gesto performativo que aponta para este fato, invocam uma relação com o real que parece ser consubstancial à imagem fotográfica"[11]. Entretanto, se ambos carregam uma certa promessa de segurança em sua relação com o real – a fotógrafo não só registrou o que esteve diante dela, como também performou o ato fotográfico –, simultaneamente, ambos também subvertem esta segurança, supondo que a fotógrafa poderia reagir e escolher qualquer ponto de vista diante do fato, imagem, objeto ou paisagem. Ao compreenderem o ato fotográfico como performativo, Green & Lowry colocam em primeiro plano "a ideia de um gesto, uma maneira de sinalizar algo, também baseado na especificidade de um tempo e lugar concretos"[12], assim a fotografia, mais do que representar o real, serve para designá-lo. A postura dos autores, nos permite, desta forma, compreender as fotografias de Romy como imagens que vão além de um registro autêntico de algo ocorrido e, portanto, podemos entender a série *Lost Utopia* como documentos reais-ficcionais.

Voltando à Rancière, temos, então, que este trabalho da ficção estaria ligado às estratégias dos artistas, que se propõem a:

> ...mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos.[13]

[9] GREEN, David. LOWRY, Joanna. *De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica*. In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. (Colección FotoGGrafía).
[10] Ibidem, p.50
[11] Ibidem, p.50
[12] Ibidem, p.50
[13] RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.64

Quando Romy decide retratar locais habitados como se fossem cidades fantasma, onde a presença é somente revelada pela ausência e por seus rastros, ela provoca um jogo de suspensão, que rompe com as percepções pré-estabelecidas. Ela nos revela algo de uma ordem que seria comum e ordinária – a vida dos nortistas em cidades longínquas e isoladas do Amazonas, no caso de *Lost Utopia* –, porém o monumentaliza pela imagem. Suas fotografias são expostas em grande formato, fazendo parte de uma escola de artistas contemporâneos que, segundo Jean-François Chévrier[14], teria, no campo da fotografia, herdado e transformado a forma do quadro da pintura, aderindo a uma definição tradicional da obra de arte.



Fig. 4 | *Sem Título*, Série *Lost Utopia*, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 40x60cm

Nas fotografias desta série podemos encontrar não só a memória da história de Fordlândia, mas a memória daqueles que para lá se mudaram em busca de um futuro melhor, que restaram para nos contar a história e, no entanto, não estão presentes na imagem. Essa memória pessoal, por meio da obra, retorna ao coletivo de que faz parte: a história de um Brasil que um dia sonhou com a modernidade.

Se falamos até aqui sobre uma história e memória verdadeiras, é a característica própria da imagem fotográfica que nos devolve à ficção. Com ela podemos circular entre o espaço da memória, da imaginação e da fantasia, ao mesmo tempo em que percorremos a história. A ficção atua, desta forma, como suspensão, tornando a fotografia um espaço real-ficcional. Rancière, novamente, afirma:

[14] CHÉVRIER, Jean-François. *La fotografia entre las bellas artes y los médios de comunicación.* Barcelona: Editorial G. Gilli, 2007.

> Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras.[15]

Considerações finais

Entendemos que as fotografias de *Lost Utopia* são capazes de construir um espaço que nos falar sobre o real através de imagens que indicam um caminho ficcional para pensarmos o lugar e o corpo ausente como marcas da história. Assim, voltamos uma vez mais à Rancière:

> Não há mundo real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras que se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível.[16]

Registrar estes lugares e apresentá-los por meio de fotografias de grande formato e de forte impacto visual, é a escolha poética da artista para entrelaçar, justamente, o visível, o dizível e o factível de que nos fala Rancière. É também um gesto sensível que, ao colocar o espectador em suspensão, poderá reconfigurar o seu olhar e suas percepções sobre a história.

Referências Bibliográficas

CAMPANY, David. *Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografia tardía".* In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografia?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CHÉVRIER, Jean-François. *La fotografia entre las bellas artes y los médios de comunicación.* Barcelona: Editorial G. Gilli, 2007.

[15] RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.64
[16] Ibidem, p.74

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GREEN, David. LOWRY, Joanna. *De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica.* In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografia?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. (Colección FotoGGrafía)

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política.* São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Arte e Política nos porões da ditadura

Marilia Andrés Ribeiro
Universidade Federal de Minas Gerais

Proponho uma reflexão sobre a questão da violência a partir da análise de algumas obras políticas que se encontram no Museu de Arte da Pampulha, tomando como ponto de partida a curadoria que realizei nesse museu. Estou usando o conceito de micropolítica como marco teórico para pensar a questão da arte e política e analisar as imagens das obras produzidas pelos artistas que vivenciaram a ditadura militar nos anos 1960/70.

Palavras-chave: história, arte, política

I propose a reflection on the issue of violence from the analysis of some political works that are found at the Pampulha Museum of Art, taking as a starting point the work I had as a curator, held at this museum. I am using the concept of micropolitics as a theoretical framework to think about art and politics. Moreover, I analyze the images of the works produced by artists who have experienced the military dictatorship in the years 1960/70.

Keywords: history, art, politics

Introdução

A partir da curadoria que realizei no Museu de Arte da Pampulha[1], onde discutimos o conceito de *Arte e Política no Acervo do MAP*[2], proponho refletir sobre a questão da violência no corpo e na alma dos militantes políticos nos porões da ditadura militar instaurada no Brasil entre 1964 e 1985.

Discutirei as obras emblemáticas e as ações dos artistas na perspectiva da micropolítica, entendendo que essas são propostas poéticas e políticas que aconteceram no circuito artístico urbano e mostraram o posicionamento crítico dos artistas e curadores frente à ditatura militar brasileira. A violência foi apresentada por esses atores de forma metafórica no circuito artístico através de obras de artes visuais, ações e audiovisuais.

Marco teórico

Nosso recorte conceitual tem como eixo a discussão de arte e política centrada no conceito de micropolítica, englobando as propostas comportamentais, sociopolíticas e ambientais que se articulam através da prática artística experimental.

Na linhagem do pensamento de Michel Foucault e Félix Guattari compreendemos a micropolítica como uma atitude crítica diante da padronização propiciada pela sociedade capitalista contemporânea, pautada pela globalização, o consumo, a padronização dos comportamentos e a serialização da subjetividade. Essa atitude crítica se dá tanto no nível subjetivo quanto no social e se concretiza nas relações políticas institucionais, comportamentais, pessoais e artísticas, enfatizando a prevalência do desejo, da singularidade e da criatividade através de "revoluções moleculares"[3] que acontecem no cotidiano, na comunidade e na cidade.

No campo artístico a micropolítica se concretiza nas propostas que visam desarrumar o que está estabelecido dentro das próprias instituições artísticas: nos museus enquanto guardiões da tradição, no mercado enquanto um jogo econômico do capitalismo, nas universidades enquanto mantenedoras do saber instituído e nas ruas das cidades enquanto espaços propícios para as manifestações poéticas e políticas [4].

---

[1] Essa curadoria foi realizada junto com a historiadora Ana Luiza Neves e a equipe do MAP e do Sesc Palladium. Realizamos um Seminário com Frederico Morais, Agnaldo Farias, Marconi Drummond e Renata Marquez para discutir questões de curadoria e refletir sobre o acervo do Museu da Pampulha. Propusemos uma ação micropolítica voltada para a construção de um anexo para abrigar, conservar , apresentar e divulgar o acervo do MAP diante das mudanças que estão ocorrendo no museu em decorrência da obtenção do título de Patrimônio Universal, concedido pela UNESCO ao Complexo Arquitetônico da Pampulha.

[2] RIBEIRO, Marilia Andrés. *Arte e Política no Acervo do MAP*. Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, Museu de Arte da Pampulha, Sesc, 2016. (Catálogo de exposição)

[3] O conceito de "revolução molecular" é usado por Félix Guattari para esclarecer as ações criativas que são construídas no universo da micropolítica. Ver: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolitica, cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

[4] RIBEIRO, Marília Andrés. *A crítica Institucional e a estética da existência*. In: CAVALCANTI, Ana Maria; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio. Anais do XXXII Colóquio do CBHA. Rio de Janeiro, 23 a 27 de setembro de 2013, p. 351-360. (CD)

O pensamento tardio de Foucault retoma a noção do papel subversivo da arte enquanto resistência ao poder normalizador e compreende que o sujeito não é simplesmente construído pelo poder, mas participa dessa construção e pode modificar a si mesmo através da prática de si.

> Um modo de contestar o poder normalizador é moldar criativamente a si mesmo e à sua própria vida: explorando oportunidades de novas maneiras de ser, novos campos de experiências, prazeres, relações, modos de viver e pensar.[5]

Feliz Guattari, por sua vez, retoma o pensamento de Foucault e propõe uma ação política focada na subjetividade, "assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares" e nas suas relações sociais. Essa ação engloba os desejos das pessoas, das minorias sociais, das comunidades e propõe uma atitude militante e crítica diante da sociedade capitalista globalizada.

Guattari esteve com Suely Rolnik no Brasil, em 1982, no momento de efervescência política e de luta em prol da democracia. Segundo Rolnik eles dialogaram com diversos grupos sociais sobre a participação política diante dessa mudança em prol da democracia:

> O que o entusiasmava (Guattari) não era apenas a dimensão macropolítica, previsível nesse tipo de situação, mas acima de tudo a vitalidade micropolítica, a força do que acontecia na política do desejo, da subjetividade e da relação com o outro. De fato, uma silenciosa revolução molecular tomava corpo no discurso e mais ainda, nos gestos e atitudes; esboçava-se o desinvestimento de uma politica de subjetivação construída em quinhentos anos de história do Brasil, em que foram se sobrepondo regimes de exclusão e segmentação para formar uma cartografia perversa, poderosamente estabelecida"[6].

Sintetizando, a micropolítica está presente no corpo social e também no corpo das pessoas e se expressa através da arte enquanto resistência a uma situação individual, social e política opressora. No caso da ditadura militar, que vivenciamos no Brasil durante 21 anos, essa resistência se deu através do uso de metáforas e de atitudes irreverentes contra o governo e as instituições mantenedoras do poder.

Do Corpo à Terra

Retomo o evento *Do Corpo à Terra*, realizado em Belo Horizonte, em 1970, coordenado pelo crítico militante[7] Frederico Morais, como o momento catalizador dessas ações,

[5] OKSALA, Johanna. *Como ler Foucault*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.p. 124.
[6] GUATTARI, Fèlix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes, 2008, p.9.
[7] O crítico militante é aquele que acompanha os artistas em suas propostas experimentais, escrevendo textos, participando do movimento de arte, catalisando tendências, promovendo eventos, redigindo manifestos e subvertendo a ordem estabelecida dentro das próprias instituições artísticas. Consideramos

por homenagear a morte de Tiradentes na semana de 21 de abril e também por possibilitar aos artistas protestarem contra a violência, a repressão, a prisão, a tortura e a morte de militantes políticos[8].

Os exemplos marcantes dessa atuação foram os trabalhos *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* de Cildo Meirelles e *Situações T/T1* de Artur Barrio, ambos realizados no parque municipal da cidade[9].

A ação de Cildo Meirelles retoma a morte dos monges budistas que se sacrificaram queimados em protesto contra a Guerra do Vietnã e denuncia a violência, a tortura e a morte dos presos políticos, que estavam sendo sacrificados por estarem lutando contra a ditadura. Já o trabalho de Barrio, com as trouxas de sangue jogadas no Ribeirão Arrudas, nos mostra o sangue, o corpo dilacerado e camuflado nas águas de um rio, referindo ao extermínio dos militantes mortos e desaparecidos pela ditadura militar.



Frederico Morais. *O pão e o sangue de cada um*. Audiovisual, 1970

Dentro dessa perspectiva teórica libertária as propostas de Frederico Morais convergem para o questionamento do sistema de arte e propõem uma nova maneira de fazer arte poética e política. *A Nova Crítica*, apresentada através do audiovisual *O Pão e o Sangue de cada um*, questiona a crítica judicativa convencional e propõe um novo comentário crítico por meio da linguagem audiovisual, que propicia ao crítico se

críticos militantes naquela época: Michel Ragon, Pierre Restany, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Mário Schemberg, Frederico Morais, Roberto Pontual e Márcio Sampaio, entre outros.

[8] MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra. Um marco radical na Arte Brasileira*. Belo Horizonte, Itaú Cultural, 26 outubro 2001-25 janeiro 2002. (Catálogo de exposição)

[9] RIBEIRO, Marilia Andrés. *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte, C/Arte, 1997.

transformar no artista visual e estabelecer um diálogo direto com o artista e o público. Nesse trabalho Frederico comenta a série *Situações*, de Artur Barrio, que foi a proposta experimental realizada com materiais orgânicos e apresentada no Salão da Bússola, no MAM/RJ (1969) e no evento *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte (1970).

A entrevista de Frederico Morais ao crítico Francisco Bittencourt sobre *A Geração Tranca-Ruas* revela, no calor da hora, a sua posição radical, combativa e guerrilheira em prol de uma arte conceitual e política.

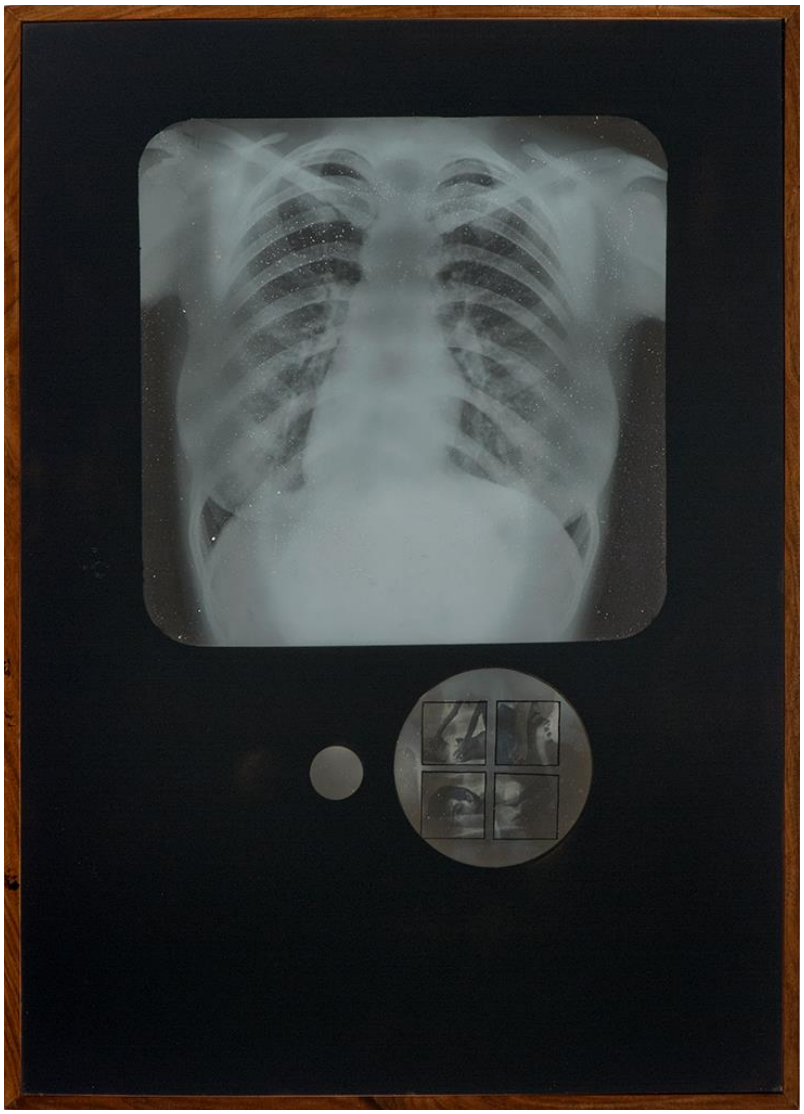
> Nosso material não é o acrílico, bem comportado, tampouco algumas "estruturas primárias" higiênicas. Trabalhamos com o fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. Oque fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo - contra os computadores. Nosso artesanato é mental. Usamos a cabeça - contra o coração. Ao invés de lazer-imaginação. E as vísceras se necessário[10].

Naquela época Frederico Morais era o coordenador das atividades artísticas do MAM/RJ, onde realizou, em 1971, os *Domingos da Criação,* um projeto museológico de criatividade, abertura e integração do Museu com o público e a cidade do Rio de Janeiro, constituindo uma possível abertura artística nos anos chumbo [11].

Outras obras políticas do Museu de Arte da Pampulha

Nos porões do acervo do Museu de Arte da Pampulha encontrei, além do audiovisual de Frederico Morais, várias obras realizadas durante aquele período, até então não reveladas, que discutem a questão da repressão e da violência de uma forma metafórica. São elas: *Eu disse era morte certa de* Maria do Carmo Vivacqua Martins *(1969); O Sacrifício do Apático* de Iazid Thame *(1971); Matadouro* de Jarbas Juarez *(1971)*; o audiovisual *Matadouro* de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos (1971); *Quem não sabe calar não sabe falar* de Júlio Espindola (1979); RIR de Mariza Trancoso (1970); *Cenas da Vida Brasileira de* João Câmara *(1974-76); Agente Disney* de Marcos Coelho Benjamim (1975) e *América Latina* de Paulo Bruscky (1976).

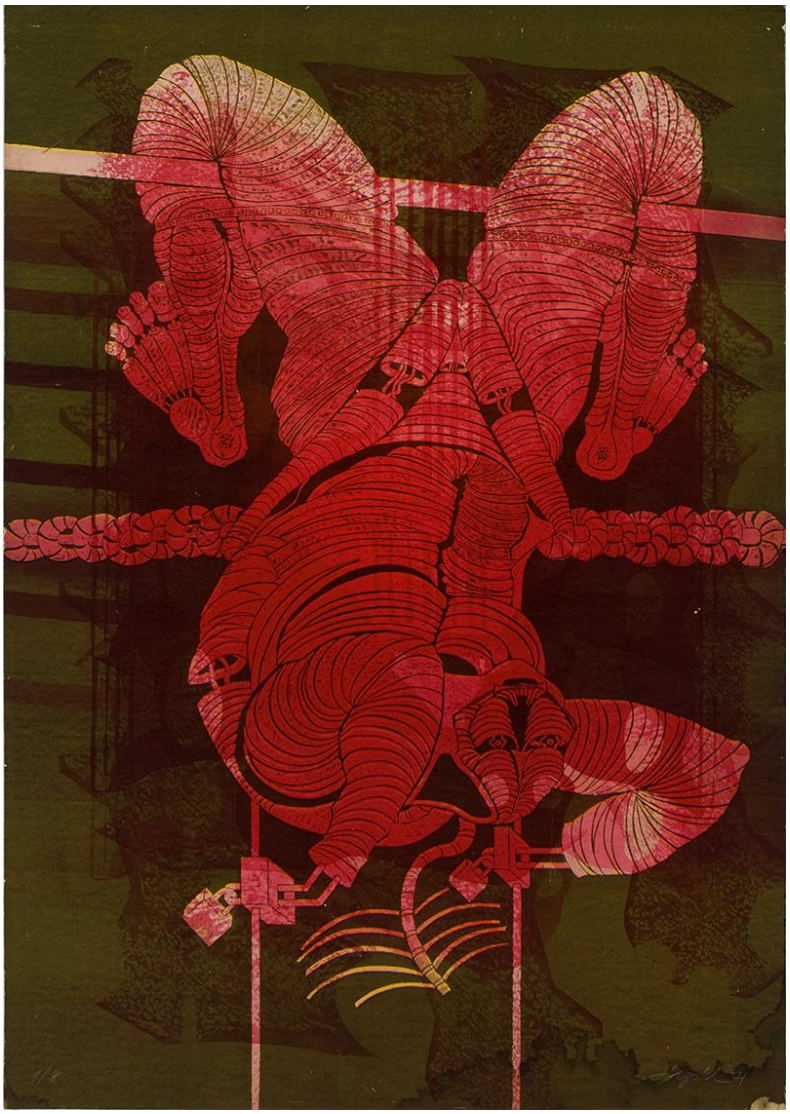
[10] BITTENCOURT, Francisco. "A Geração Tranca –ruas", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.
[11] MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 44-52.



Maria do Carmo Vivacqua Martins. *Eu disse... Era morte certa*.
Caixa de madeira policromada e radiografia, 1969

Eu disse era morte certa (1969), um objeto de Maria do Carmo Vivacqua Martins, feito com radiografia, vidro e madeira pintada de preto, apresenta a última radiografia de um paciente condenado à morte dentro um caixa preta. O anúncio da morte é revelado na radiografia do corpo e no caixão, uma revelação que se encontra em sintonia com o momento mais cruel da ditadura militar no Brasil pós-AI5.

O Sacrifício do Apático (1971), uma serigrafia de Iazid Thame, também faz alusão à tortura, ao sacrifício e à morte, mostrando um personagem apático, mecânico, inerte, entregue à tortura num pau de arara e conduzido à morte iminente.



Iazid Thame. *O Sacrificio do Apático*. Serigrafia impressa em papel s/Eucatex, 1971.

A escultura *Matadouro (1971)* de Jarbas Juarez, apresenta a morte de um animal negro, dependurado numa corrente, sobre um patíbulo no momento em que está sendo sacrificado e dilacerado.

O audiovisual *Matadouro (1971)* de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos mostra todo o processo violento de abatimento dos animais dentro de um matadouro e focaliza a sua relação com os açougueiros que se posicionam como carrascos. Revela também a relação desse matadouro, lugar de extermínio dos animais, com as crianças da vizinhança. Essas presenciam o abatimento como um acontecimento natural de suas vidas. As questões de vida e morte estão muito presentes nos audiovisuais de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos.

Já a pintura de Júlio Espíndola, *Quem não sabe calar não sabe falar (1979)*, remete à censura e à repressão que permeava a vida cotidiana dos brasileiros durante a ditadura militar. Naquela ocasião era proibido reunir, falar e manifestar a sua opinião política. Mariza Trancoso, na pintura da *série RIR* (*Retrato Imaginário da Realidade*), produzida também no final dos anos de 1970, apresenta uma crítica bastante atual aos políticos

corruptos que não representam o povo, mas lutam apenas para o seu próprio poder e enriquecimento[12].

Com certeza, João Câmara é o artista brasileiro que mergulhou profundamente na vertente de uma nova figuração pós-pop, integrando o realismo pictórico e o realismo político. Sua série *Cenas da Vida Brasileira, 1930-1954*, constitui um conjunto de 10 pinturas e 100 litografias produzidas entre 1974-76 que resgata a história do Governo Vargas e faz uma crítica ao autoritarismo dominante naquele período, aludindo ao regime militar que então vigorava no Brasil [13].



Marcos Coelho Benjamim. *Agente Disney*.
Aquarela, ecoline, nanquim e colagem s/papel, 1975

[12] NEVES, Ana Luiza T. *Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980*: as especificidades dos salões temáticos. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2014, p. 65.
[13] *Idem*, p. 61.

Para completar a crítica à realidade brasileira nos anos 1970, o desenho *Agente Disney(1975)*, de Marcos Coelho Benjamim, ironiza a interferência da Central Intelligence Agency (CIA) na política brasileira durante a ditadura militar, apresentando os agentes da CIA travestidos como personagens de Walt Disney.

Finalizo com o trabalho de Paulo Bruscky sobre a violência na América Latina durante os anos de chumbo, apresentando marcas de sangue na cartografia da América do Sul. Bruscky pertenceu à geração de artistas experimentais, emergente nos anos de 1960, que usou a arte como uma maneira de se inserir no contexto das transformações que ocorriam na sociedade contemporânea e se manifestavam no campo político, comportamental e cultural. A atuação de Bruscky se deu não somente em sua cidade, em Recife, mas na circulação internacional de suas ideias através do movimento *Arte Correio*.[14] As obras apresentadas nessa exposição do MAP mostram a sua participação nesse movimento, o que lhe possibilitou intercambiar ideias, dialogar com artistas e grupos dos mais distantes lugares do planeta. E, ainda, transgredir as normas vigentes, contestar as instituições estabelecidas e os regimes políticos, apontando a América Latina como foco de autoritarismo e alvo da violência.

Conclusão

Essas obras emblemáticas do acervo do Museu de Arte da Pampulha são propostas poéticas e políticas que aconteceram no circuito artístico brasileiro e mostraram o posicionamento resistente dos artistas e críticos frente à ditadura militar. São registros importantes que revelam a memória de um momento de luta, sofrimento e repressão na história brasileira.

Citando mais uma vez o pensamento do crítico Frederico Morais: "É verdade, foram tempos difíceis – de liberdade truncada, de censura e de repressão. Mas nem por isso os artistas brasileiros deixaram de criar, opinar e questionar, defendendo, contra tudo e contra todos, sua liberdade criativa"[15].

Referências Bibliográficas

BITTENCOURT, Francisco. "A Geração Tranca –ruas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolitica, cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

[14] Ver depoimento de Paulo Bruscky para Marconi Drummond e Marília Andrés Ribeiro em: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Org.). *Paulo Bruscky* – depoimento. Belo Horizonte, C/Arte, 2011 (Circuito Atelier).

[15] MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra. Um marco radical na Arte Brasileira*. Belo Horizonte, Itaú Cultural, 26 outubro 2001-25 janeiro 2002. (Catálogo de exposição)

INVENTARIO do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010. (Catálogo do Acervo do MAP)

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra. Um marco radical na Arte Brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 26 outubro 2001-25 janeiro 2002. (Catálogo de exposição)

NEVES, Ana Luiza T. *Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2014. (Dissertação de Mestrado).

OKSALA, Johanna. *Como ler Foucault.* Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*. Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. A crítica Institucional e a estética da existência. In: CAVALCANTI, Ana Maria; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio. *Anais do XXXII Colóquio do CBHA.* Rio de Janeiro, 23 a 27 de setembro de 2013. (CD)

RIBEIRO, Marília Andrés. *Arte e Política no Acervo do MAP.* Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Museu de Arte da Pampulha, Sesc, 2016. (Catálogo de exposição)

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Org.). *Paulo Bruscky – depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011 (Circuito Atelier).

SAMPAIO, Márcio. *Entre Salões 1969/2000.* Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009. (Catálogo de Exposição)

A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger

Mauro Trindade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A exposição *Gavetas de memórias*, de Anna Bella Geiger, condensa quatro décadas de pesquisas e aproxima arte e cartografia, em trabalhos geopolíticos e geopoéticos com ressonâncias na história da arte, em processos artísticos e na pesquisa de materiais. A cartografia política e o mapeamento conceitual e existencial de sua obra suscitam novas mediações entre território e sujeito, dentro de contranarrativas políticas que exigem novas visualidades.

Palavras-chave: Arte contemporânea, política, cartografia

L'exposition *Tiroirs de la mémoire*, d'Anna Bella Geiger, condense quatre décennies de recherches et établit un dialogue entre art et cartographie, avec des oeuvres géopolitiques et géopoétiques aux résonances dans l'histoire de l'art, dans des procédés artistiques et dans la recherche des matériaux. La cartographie politique et le relevé conceptuel et existentiel de son oeuvre suscitent de nouvelles médiations entre territoire et sujet, dans des contre-récits à exiger de nouvelles visualités.

Mots-clés: Art contemporain; politique, cartographie

"En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia"

Jorge Luís Borges, *El Hacedor*

"Sou muitas vezes conhecida como aquela artista que faz mapas"[1], comenta com certa ironia Anna Bella Geiger a respeito de avaliações precipitadas sobre sua obra. A maneira circular de sua produção poética confunde quem espera trabalhos realizados de forma padronizada, com atividades ordenadas em cronogramas fechados que, uma vez realizados, se extinguem para a realização de uma nova fase, em submissão à produção em série e às necessidades de consumo e obsolescência do produto. Os projetos e realizações dentro da obra de Anna Bella Geiger costumam surgir em camadas, que não encerram em definitivo as pesquisas anteriores e permanecem em "jazidas estéticas"[2], na expressão do crítico Adolfo Montejo Navas. "Às vezes (os trabalhos) ficam como os ossos de Ezequiel sem eu poder lhes dar um sopro"[3], comenta a artista.

No catálogo de *Constelações,* exposição de 1996 realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o crítico Fernando Cocchiarale já observava o caráter aglutinante da obra da artista, que, se podia ser compreendida em quatro momentos – as gravuras "viscerais" (1965-1968), a reflexão sobre a natureza da obra de arte (1973), a pintura nos anos 1980 e a produção de objetos em cera e metal –, precipitavam-se na última "fase", quando tais objetos podiam ser entendidos como "uma espécie de síntese constelar de seus diversos tempos e territórios"[4]. Ao tempo linear medido em intervalos regulares e controláveis, é sugerida a circularidade dos desejos, das ações e da memória, com dilatações e condensações do tempo psíquico.

Há 40 anos, imagens com evocações cartográficas estão presentes em suas obras, desde o final dos anos 1960 até as *Gavetas de Memórias,* seu mais recente trabalho que nos últimos dois anos tem apresentado em exposições pelo Brasil e no exterior. Antes mesmo da célebre exposição *Situações-limite,* realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1975, a artista já realizava desenhos com inspiração cartográfica, cuja genealogia mais remota pode ser encontrada em trabalhos que realizou como ilustradora em publicações geográficas. O longo casamento com o geógrafo Paulo Geiger a ajudou a ampliar seus interesses pelas questões de mapeamento, num período em que o abstracionismo deixou de ser central para a

[1] GEIGER, A. B. Depoimento. Entrevista concedida a TRINDADE, Mauro, 05/07/2016.
[2] MONTEJO NAVAS, Adolfo. Anna Bella Geiger – uma poética em arquipélagos (aproximações), in Anna Bella Geiger – Territórios, Passagens, Situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p.16.
[3] GEIGER, A. B. Depoimento. Entrevista concedida a TRINDADE, Mauro, 05/07/2016. A citação refere-se a uma passagem do Livro de Ezequiel, capítulo 37, quando Deus ordena a Ezequiel que profetize aos ossos de mortos em um vale, que ganham carne, tendões e se põem em pé, mas sem vida. Finalmente o profeta convoca o espírito para vir pelos ventos e dar vida aos mortos.
[4] COCCHIARALE, Fernando. O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger. In: COCCHIARALE, Fernando (Curador). Anna Bella Geiger: Constelações. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p.9-15.

artista, quando passou a refletir obsessivamente sobre o papel do artista no mundo. Por volta de 1969, Paulo Geiger lhe havia apresentado às novas representações cartográficas geradas por computador, no IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística –, onde trabalhava. Poucos anos depois, chegou a conseguir, com colegas de Paulo, duas fotografias de satélite do Rio Amazonas e passou a estudar com um cartógrafo colega do marido por cerca de três meses, para compreender as demandas do mapa geográfico, um interesse que permaneceu latente por alguns anos, até irromper nas *Situações-Limite.*

É exatamente nesse período que alguns críticos identificam uma inflexão em sua obra, com uma transformação da pesquisa artística, da temática e dos meios com os quais trabalhava. Para Tadeu Chiarelli,

> É justamente na década de 1970 que a artista estabelece um corte importante em sua trajetória, então no início, a partir da superação do conceito de arte como expressão do seu eu mais profundo, para assumir uma postura crítica em relação à arte, sua natureza e suas conexões com o espaço sociopolítico brasileiro e internacional. Porém, mesmo nesse período em que a artista passa a operar num corte de viés conceitual, percebe-se que, ao pensar a arte como sistema inserido no âmbito do capitalismo internacional, ela não abdica de refletir sobre si mesma e sobre a sua circunstância, agora dentro de um recorte crítico que leva em conta a sua situação de brasileira de primeira geração, vivendo em um país repleto de contradições políticas e sociais, sob um regime de exceção.[5]

Por volta de 1975, entre outras obras, ela preparava caderno de artistas, como *O Novo Atlas 1* e *O Novo Atlas 2*. Para Anna Bella, esses trabalhos atendiam às suas necessidades de refletir conceitualmente à atividade artística, na qual não interessava mais o suporte, mas as ideias que ele continha. A abordagem conceitual da arte e a utilização de materiais do dia a dia já eram recorrentes em sua labuta. Nas naturezas-mortas, costumava usava café ou chá com nanquim, pois a beirada da borra lhe interessava, com suas manchas aleatórias. Depois aproximou-se da fotografia, do vídeo e do super-8, sem jamais transformá-los em ofício. "Isso seria um maneirismo. A ideologia não pode ser da técnica"[6], comenta. Ao longo de sua longa carreira, ao lado de suportes e técnicas tradicionais, como tela, papel, gravura e acrílica, utilizou-se de terra, conchas, metais variados, arames, molas, veludo, papelão, saibro, plástico, cal e tijolos, conscientemente decidida a não se tornar tributária da materialidade.

> Não inventei isso, que vem do dada, de antes. É engraçado pensar em novas tecnologias quando elas são de 40 anos atrás. A atitude experimental é a única na arte, o que não exijo de

[5] CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. Revista ARS (São Paulo), vol.5, no.10, São Paulo, 2007.
[6] GEIGER, A. B. Depoimento. Entrevista concedida a TRINDADE, Mauro, 05/07/2016.

> ninguém, apenas de mim. E é nesse sentido que a gente se aproxima dessas novidades. O super-8, por exemplo, comprei em 1969 nos Estados Unidos, para uso doméstico mesmo. E só depois iria usá-lo na arte, primeiro gravando aulas e depois como suporte. Naquela mesma época surgiu no Brasil o que era chamado de plástico cristal, que é esse plástico transparente. Ele também era uma nova tecnologia para Lygia Clark, que o usava. E a máquina de projetar slides também aparece em 71, 72 e era uma coisa deslumbrante, por que permitia ao artista projetar e ampliar seus trabalhos.[7]

Assim, a utilização de suportes novos ou antigos passa a atender fundamentalmente o conceito em seus trabalhos, a ponto de renegar qualquer interesse específico no vídeo-tape no catálogo de uma mostra de 1975 de vídeo-arte. Para a artista, não existem razões para determinar *a priori* o uso desta ou daquela técnica. "Acredito que princípios e procedimentos estritos só têm significação artística se inseridos na totalidade das questões da arte"[8], escreve.

Em seus *Atlas,* utilizava-se de máquina de escrever e grafite para construir projeções do globo terrestre em *Correntes culturais,* entre outras técnicas, nos quais se passa a perceber um sistema cartográfico que, para a artista, nada mais é que uma abstração regulada do mundo.

> "Isso tudo foi povoando a minha ideia gráfica, e passei a trazer para meus trabalhos, de forma crítica, esses todos elementos do mapa. Isso alimentou a minha cartografia geopóetica, em desenhos, gravuras e tal. Em 1975, fiz uma exposição no mezanino do MAM/Rio, que chamei de *Situações-Limite,* com vários trabalhos ligados aos meus sentimentos em relação à situação política. E, ao mesmo tempo, eram obras que utilizavam meios que não eram considerados da arte. Mas isso não é uma ruptura apenas minha, pessoal, mas muito maior, do mundo ocidental e da cultura hegemônica, de muitos artistas que procuravam questões históricas e geográficas em arquétipos, monumentos. A aparência da América Latina, muito parecida com a do Brasil, já me trouxe indagações sobre forma e ideia e que nossa ruptura tinha características diferentes. Mostrei coisas assim, com caderninhos, fotos, vídeos."[9]

Na época a artista já tinha a necessidade de levar a esses mapas bidimensionais a questões da tridimensionalidade sem, entretanto, torná-los de fato tridimensionais. Não se tratava, portanto, de uma tentativa de ilusionismo, mas de uma reflexão a

[7] Idem.
[8] MONTEJO NAVAS, Adolfo. (op.cit), p. 136.
[9] GEIGER, A. B, 2016 (op. cit.).

respeito de volume e ocupação. "Também não eram esculturas"[10], previne. Talvez por uma lembrança do pai, que fazia formas de biscoito com o metal de latas de aveia, Anna Bella começou a recortar com alicate latas de petit-pois, para as gravuras da série *Viscerais*. Logo passaria a recortá-las em forma de mapa da América do Sul e do Brasil. Acabou levando as forminhas para a *Situações-Limite*, onde ficavam sobre uma mesa dentro de uma cabine. Durante alguns dias, carregou para o MAM massa de farinha de biscoito, que abria sobre um tabuleiro para as pessoas usarem os mapas de metal como forminhas que calcavam na massa. Depois Anna Bella assava a massa e, dia seguinte, o público ia saborear os biscoitinhos. Por três dias, os visitantes do MAM comeram o Brasil e a América Latina.

A deglutição em grandes banquetes traz consigo o exagero e o transbordamento da celebração, de maneira sempre hiperbólica e associada ao grotesco, no qual o mundo é comido pelo homem, que o engole e "faz dele uma parte de si"[11]. O corpo despedaça e devora o mundo, sua boca o destrói e cresce às custas de sua matéria. O triunfo do corpo sobre o mundo sucumbe as ideias, destronadas para o plano material. A imagem vitoriosa das forças do grotesco e da conquista dos territórios que acabara de dominar ganhava claras conotações políticas no Brasil da década de 1970, submetido por uma ditadura brutal que torturava, matava e desaparecia com os opositores do regime. Dentro do ritual do banquete, a encenação de Anna Bella Geiger parodiava com burla e blasfêmia o terror coercitivo do regime militar.

O crítico Fernando Cocchiarale, que já trabalhava com a artista, ficava muito preocupado com o trabalho e temia que a amiga pudesse sofrer alguma represália, numa época de grande repressão. "Ele me alertava: – Anna, toma cuidado que vão entender de alguma maneira. Claro que eu tomava, não estava provocando as pessoas. Conversei com o pessoal do museu e depois parei de fazer isso"[12].

Os mapas continuaram a povoar o imaginário de Anna Bella Geiger. Um de seus trabalhos, de 1976, foi criado a partir de um mapa-múndi com projeção mercator, obra que não considera experimental, até feia. "Não era para ser estético"[13], comenta. Mais tarde passa a desenvolver mapas-múndi a partir da produção do petróleo. E depois de um mundo escalonado entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos.

Ao mesmo tempo, Anna Bella Geiger continuou por muito tempo a construir em casa as forminhas de países e continentes a partir de latas. Como davam muito trabalho para cortar, passou a comprar folhas de cobre já em tiras nas quais aplicava com alicate as dobras e desenhos desejados. Mas a artista pressentia a necessidade de uma forma de conter e apresentar esses trabalhos. Primeiro pensou em mandar fazer um *container*, uma caixa de metal capaz de enquadrá-los, mas a ideia do metal novo não a agradava. Depois tentou pôr os mapinhas num tabuleiro de cozinha. Por várias

[10] Idem.
[11] Bakhtin, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987, pp. 245.
[12] GEIGER, A. B, 2016 (op. cit.).
[13] Idem.

vezes, derramou mel no tabuleiro para cercá-los, mas tudo ficava boiando e a sua casa respingada e grudenta.

A resina não a interessava, como quaisquer outros produtos industriais, porque para ela era o trabalho tinha um sentido claramente anti-industrial. Foi quando pensou na encáustica, realizada com cera de abelha. Na época, passou a ler a respeito na Biblioteca Nacional e conseguiu, com a ajuda de colaboradores, mais informações. Descobriu mais tarde que a encáustica tinha sido muito usada da Idade Média até Leonardo Da Vinci, que chegou a misturar o pigmento à cera de abelha em *A Última Ceia*, como forma de deter a secagem rápida do afresco, com péssimos resultados para a conservação da obra. Aquilo a interessou não porque fosse do Leonardo, mas porque tipa certas características desmaterializantes. Para ela, a cera é tão vulnerável e efêmera que se aproximava da desmaterialização do objeto, por sua ameaçadora precariedade. "E aí começou todo o mistério do material. Você sabe quanto tempo durou entre fazer as forminhas, em 1975, e eu sacar que era a cera? Só fui sacar em 1990 e poucos. Eu não podia procurar o que eu não sabia o que era."[14]

O aprendizado com a nova matéria foi igualmente complexo, por sua diversidade de origem. Alguns de seus alunos traziam cera de Petrópolis, mas eram muito impuras, o que obrigava a artista a derreter e coar a 100 graus centígrados, com o cuidado de não passar do ponto, senão a cera começava a cozinhar. Terminou misturando a cera com parafinas da Química Herzog, entre outras, que conferiam um brilho tênue à combinação.

A encáustica, com suas camadas de cera derretida sob a superfície sólida que, por vezes, irrompem e formam o que a artista chama de "vulcões", torna-se veículo para imagens que parece saídas de satélites, com simulações de ventos, correntes marinhas.

> "Eu mesma fui reparando que meu trabalho com cartografia é uma análise vista do céu, uma percepção de sobrevoo. É uma bobagem, mas sabe quando você sonha que está voando? Então você tem a possibilidade de sobrevoar territórios. O trabalho pode me trazer alguns resultados matéricos que são imprevisíveis, enquanto outros são controláveis. Então é um trabalho muito calculado e com intuição ao mesmo tempo. Tenho de esperar, às vezes horas, para calcar as placas e, como acontecia antes, evitar que o vulcão suba e exploda numa ponta da gaveta. Como é que eu vou trazer as manchas? E elas passaram a fazer parte do trabalho e confundem o que é o mapa e o que é uma mancha. E antes de ficar completamente dura, a cera aceita os clichês que eu tenho de mapas.[15]

[14] Ibid.
[15] Ibid.

Depois de desistir dos tabuleiros de bolo, encontrou a solução para o enquadramento em suas muitas caminhadas pela cidade, nas quais pesquisava em lojas e brechós. Numa das ruas do Centro, aos pés do Morro da Conceição, se deparou com uma gaveta de arquivo velha, toda enferrujada, dentro de um depósito de objetos usados. Como o flâneur benjaminiano, que recolhe as visões da cidade em sua "botânica do asfalto"[16], a artista procurava dejetos da sociedade industrial, com objetos cujo uso social estava extinto. Sem demanda e sem valor de uso, as gavetas esgotam sua função ao deixar de guardar e ordenar outros objetos em seu interior. Sua única qualidade remanescente é o efeito da ação do tempo, que as enferrujou e amassou, conferindo-lhes uma historicidade resgatada na nova vida que a artista ofereceu. De forma distinta da transitoriedade dos momentos presentes e da concepção de modernidade que foram tema de Walter Benjamin, a poética das gavetas realiza uma dupla operação semântica, na quais a passagem do tempo por elas dialoga com a era de mapas e descobrimentos, em paródias da cartografia tradicional de conteúdo ideológico estático e, portanto, conservador. São memórias sem "determinação histórica"[17], sem contexto definido e nos limites entre lembranças e esquecimentos. Em texto escrito para a recente exposição *Gavetas de Memórias* no Espaço Cultural Sérgio Porto, Anna Bella Geiger explicita o caráter ambíguo dessas gavetas ao denominá-las *Fronteiriços*, "Também no sentido psíquico. Borderline"[18], palavra em Língua inglesa que tanto significa fronteira ou fronteiriço quando duvidoso.

Além de todo o caráter político e ideológico vastamente discutido a respeito da cartografia, mapas indicam um estar no mundo, nossa localização e os espaços contíguos para os quais podemos nos deslocar. Se, por um lado, se o mapa estabelece as divisões territoriais e impõe fronteiras, por outro a necessidade de sua permanente redução de escala limita o desejo de totalidade que contém e ordena o próprio mundo, descrito por Borges em *Museo*.

Coube a Lev Semenovitch Vygotsky (1896-1934) observar que nenhuma das linhas de psicologia de seu tempo dava conta de "uma teoria unificada dos processos psicológicos humanos"[19], e passou a desenvolver uma teoria psicológica que iria associar de forma permanente as relações entre a mente humana e o espaço social. Possivelmente foi o primeiro cientista a aventar como a cultura – em seu sentido mais amplo – passa a fazer parte da "natureza" do sujeito. Em *A formação social da mente,* após analisar, sob uma concepção materialista a ação transformadora do homem sobre a natureza através da mão e de instrumentos que ele mesmo fabrica, Vygotsky expande essa relação entre o ser humano e o meio ambiente ao uso de signos, no qual o desenvolvimento da criança ao adulto se fundamenta exatamente na sociedade e na cultura. Entre os aspectos que o autor analisa, está o processo de internalização, uma "reconstrução interna, intrassubjetiva, de uma operação externa com objetos que o

[16] BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 34.
[17] BENJAMIN, Walter. (op.cit.), p. 105.
[18] Gavetas de Memórias. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal do Rio de Janeiro, 2016, 2P. Catálogo de exposição.
[19] COLE, Michael; SCRIBNER, Sylvia. Introdução. In Vygotski, L. S. A formação social da mente. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991, p. 9.

homem entra em interação"[20]. O mundo como representação opõe-se à concepção de um mundo feito de coisas, um puro dado imediato que não dá contas das relações sociais e psíquicas dos signos. O mapa, nesse sentido, deixa de ser o mapa ideológico difundido pela educação tradicional e exige uma nova configuração capaz de dar conta tanto das demandas políticas, quanto estéticas e pessoais. Na dialética das imagens em tensão direta com as narrativas hegemônicas de centralidade e globalidade, as *Gavetas de Memórias* oferecem outros nortes e outras lembranças.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III* – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense.

CANCELA, H. G.. *Sobre o Rigor na Ciência*. Disponível em: http://contramundumcritica.blogspot.com.br/2010/03/jorge-luis-borges-sobre-o-rigor-na.html. Acesso em 10/06/2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CAVALCANTI, L.S. *Cotidiano, mediação pedagógica e formação de conceitos:* Uma contribuição de Vygotsky ao ensino da geografia, Cad. Cedes, Campinas, vol. 25, n. 66, p. 185-207, maio/ago. 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Anna Bella Geiger*: outras anotações para o mapeamento da obra. Revista ARS (São Paulo), vol.5, no.10, São Paulo, 2007.

GEIGER, Anna Bella. *Anna Bella Geiger* – Territórios, Passagens, Situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

IVIC, Ivan. *Lev Semionovich Vygostsky*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

VYGOTSKI, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991.

[20] Cavalcanti, L.S. Cotidiano, mediação pedagógica e formação de conceitos: Uma contribuição de Vygotsky ao ensino da geografia, Cad. Cedes, Campinas, vol. 25, n. 66, p. 185-207, maio/ago. 2005.

Estruturação do self de Lygia Clark: uma terapia poética na ditadura militar brasileira

Eduardo Augusto Alves de Almeida
Universidade de São Paulo

Após a fase neoconcreta, Lygia Clark se interessa pela participação do público no ato de criação da arte. Ela vai a Paris em fins da década de 1960 e desenvolve diversas proposições sensoriais que tocam o corpo, acessam memórias afetivas e provocam reações fisiopsíquicas de diversas ordens. Quando retorna ao Brasil, em meados da década seguinte, promove a transformação mais radical da sua obra: reúne seus experimentos sensoriais numa sistematização de método terapêutico, criando um território ambíguo entre arte e clínica. Este artigo procura investigar as afinidades desse seu empenho derradeiro com o contexto político do país, violentado pela ditadura militar.

Palavras-chave: Arte contemporânea brasileira; Arte-terapia; Estética e política; Lygia Clark; Estruturação do self

After neoconcrete phase, Lygia Clark starts working in people's participation during the act of creating art. She goes to Paris in the late 1960s and develops sensorial propositions that touch the body, access emotional memories and provoke various psychophysical reactions. When she returns to Brazil in the middle of the next decade, she promotes the most radical transformation of her work: Clark redrafts their sensorial experiments into a therapeutic method, creating an ambiguous territory between art and clinical practice. This article investigates the affinities between her last work and the sorrow of the military dictatorship.

Keywords: Brazilian contemporary art; Art-therapy; Aesthetic and Politics; Lygia Clark; Structuring of the self

Lygia Clark vivera em Paris durante três períodos distintos. Embora sua carreira artística tenha se iniciado tardiamente, à idade de 27, já com 30 anos ela viaja pela primeira vez para estudar com Fernand Léger, Árpád Szenes e Isaac Dobrinsky. Reside na França entre 1950 e 1952. Mais de uma década depois, durante alguns meses de 1964, a brasileira viaja a Stuttgart, Alemanha, com objetivo de preparar uma exposição dos seus trabalhos na galeria de Max Bense, ao mesmo tempo em que faz contato com importantes artistas e críticos de Paris, onde se instala com auxílio de uma bolsa do Itamaraty. A cidade não lhe agrada: "Ainda não vi nada de novo interessante", diz. "Talvez os verdadeiros artistas continuem dentro de suas tocas trabalhando e só sairão à luz do dia mais tarde"[1]. Ela só retornará a Paris quatro anos depois, em 1968, onde permanecerá até 1974. Nessa estada final, Lygia se mantém informada sobre a situação política de seu país principalmente por meio das cartas trocadas com familiares e amigos, com destaque para a correspondência com Hélio Oiticica, artista com quem mantinha uma afinidade especial. A seleção dessas cartas, publicada em 1998, constitui uma preciosa fonte de informações sobre a trajetória de ambos.

É curioso notar que os períodos de viagem de Lygia Clark coincidem com momentos de mudança de sua produção artística, a qual poderíamos dividir em três fases mais ou menos distintas, conforme as questões que os trabalhos apresentam. Essa divisão tem propósito apenas narrativo e não reflete qualquer organização explícita da artista.

A primeira fase se refere à sua atuação junto aos neoconcretistas cariocas no início dos anos 1950, que se estende até a operação de quebra da moldura das pinturas. A segunda fase teria início com a criação dos Bichos e com a convocação do público à participação na obra, que atinge o ponto mais alto durante as aulas oferecidas pela artista na Faculdade de Artes da Sorbonne, em Paris. A terceira e última fase seria a que nos interessa em particular: quando, de volta em definitivo ao Brasil, Lygia Clark reelabora seus trabalhos mais recentes com os Objetos Relacionais e os "sistematiza num método terapêutico", como ela própria escreveu[2].

Três etapas e uma hipótese

Dizíamos que as três fases do trabalho de Lygia Clark apresentam certa distinção entre si, embora também seja interessante notar, do ponto de vista crítico, o que elas têm em comum. Pois é possível entrever, na Estruturação do Self, resquícios de suas pesquisas iniciais, como as linhas orgânicas e as fraturas dos planos, que mais tarde se manifestarão como sensação de buracos ou vazios nos corpos das pessoas que se submetiam à experiência terapêutica.

De todo modo, no primeiro momento da sua obra, a questão primordial ainda é profanar o espaço de representação da pintura, o qual mantém, no uso da moldura, clara separação da arte e da vida. Trata-se de um projeto de cunho modernista que ressoa nos artistas brasileiros do movimento Neoconcreto, e que Lygia Clark persegue com

[1] CLARK; OITICICA, 1998, p. 30.
[2] CLARK, 1980, p. 51.

objetivo de desconstruir o lugar distinto da pintura. A partir da obra de Piet Mondrian, por quem nutre um apreço especial, a artista passa a criar planos pictóricos ditos Superfícies Moduladas, realizados com tinta industrial sobre madeira, de modo que nenhum matiz de cor, marca de pincel ou outro vestígio da artesania do pintor sugira campos de representação visual. Suas pinturas são apenas superfícies. Cuja abstração dá um salto do modernismo brasileiro em direção àquela linguagem de configuração universal, baseadas em formas geométricas, tais como praticaram os cubistas e os suprematistas russos. A morte do plano, enquanto suporte de representações, abandona a ideia de mimese para dar lugar à integração da arte na vida.

Um tanto perspicaz, Lygia percebeu que aqueles planos eram prenhes de organicidade. A qual podia ser apenas entrevista nas linhas do seu "entre", ou seja, na fratura dos planos, que ela chamou de "linha orgânica"[3]. A descoberta se deu em 1954. A partir daí, a artista dedica sua atenção a esses espaços vivos, de onde nasceria a sensibilidade que marcaria toda a sua obra posterior.

A primeira manifestação desse novo sensível se encontra nos Casulos do final da década de 1950. São trabalhos que marcam a passagem entre a pintura e o objeto tridimensional; eles se destacam da superfície pictórica, desprendem-se da parede, pousam no chão e dão vida aos Bichos. Inicia-se assim o que estamos chamando de segunda fase da sua trajetória artística. Em que o espaço de representação, uma vez superado, leva a uma nova problemática: a participação do público, ou seja, a convocação do outro para a criação da obra, a qual só passa a existir enquanto experimentada num gesto de interação ativa. "Somos os propositores", diz Lygia Clark num texto de 1968. "Somos o molde; a vocês cabe o sopro. (...) Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. (...) Enterramos a 'obra de arte' como tal e solicitamos a vocês que o pensamento viva pela ação"[4]. Lygia Clark chama esse público de "participador". E seus Bichos, feitos para serem manipulados, são compostos de planos metálicos articulados com dobradiças. Eles não têm forma definitiva nem sentido pré-determinado – sua natureza se revela durante a experiência estética. Os bichos se movimentam, rangem e apresentam toda a sua organicidade aos participadores que interagem com eles.

Assim como a pintura vencera os limites da moldura, os Bichos, enquanto esculturas, fogem da tradição do pedestal. "Eu queria fazê-los em milhares de exemplares, que seriam vendidos nas esquinas por camelôs como quem vende um bichinho", ela explica em entrevista a Wilson Coutinho para o Jornal do Brasil. "Mas não teve ninguém com dinheiro que acreditou. Sairia barato e todo mundo poderia possuir um. Hoje é uma obra de arte e está nos museus"[5].

Lygia Clark passa a se interessar pela sensibilização que os objetos produzem em quem interage com eles. Ou, melhor ainda, pela relação que se produz entre os

[3] CLARK, 1954.
[4] CLARK, 1980, p. 31.
[5] COUTINHO, 1980.

participadores e os seus *não-objetos*, no sentido da teoria de Ferreira Gullar[6]. Para quem a forma não representativa dos objetos da arte contemporânea se fundamenta em si mesma e não se refere a nenhum outro objeto específico já existente.

Essa fase da produção de Lygia Clark se estenderá por mais de uma década, direcionando-se à própria dissolução do objeto enquanto "objeto de arte". A ela importará somente a sensação provocada por ele quando toca o corpo do participador durante a experiência estética. Se os Bichos ainda possuíam alguma equivalência com animais vivos, os objetos criados depois deles aos poucos abandonam esse resquício de representação, tanto na forma quando nos títulos. Tornam-se atos que convidam ao jogo, desarticulando-se do sistema de arte convencional e também da lógica do mercado de arte, da sua produção e circulação. Lygia Clark coloca-se à margem disso tudo; mas se implica numa problemática estético-política fundamental; em que terá, enquanto artista propositora, um papel relevante.

Ela se dedica ao aspecto sensorial das poéticas do corpo. São dessa fase o conjunto de trabalhos denominado Nostalgia do Corpo, em que o participador reencontra seu próprio organismo por meio dos estímulos sensoriais dos objetos. Por exemplo: Máscara-Sensorial (1967), com espelhos voltados para os olhos das pessoas que a vestem; Cesariana (1967), roupa com barriga falsa que evoca um nascimento a partir do corpo do participador; O Eu e o Tu (1967), vestimentas com diversos compartimentos para serem abertos por outra pessoa, num processo exploratório que constitui certa noção de si mesmo; Máscara-Abismo (1968), que desloca o centro de equilíbrio e sugere um mergulho sem fim. São objetos avulsos até A Casa é o Corpo (1968), espécie de instalação a ser penetrada como um retorno ao útero e que oferece a sensação de um novo nascimento. Então Lygia Clark inverte o sujeito e o predicado: em 1969, o corpo se torna a casa, ou seja, o participante passa a receber e a acolher os objetos, incorporando-os à sua estrutura pessoal.

No início dos anos 1970, a artista passa a desenvolver proposições com seus alunos na Sorbonne. Nesse novo contexto, os experimentos têm duração prolongada e maior intensidade. O que era vivido até então em âmbito individual passa à produção grupal, numa espécie de corpo coletivo, "que em última análise é a troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns"[7], nas palavras da artista. São trabalhos de profunda sensorialidade e mobilização psíquica, tais como Baba Antropofágica (1973), em que uma pessoa deitada no chão, com os olhos fechados, deixa cair sobre o corpo a linha proveniente de carretéis mantidos dentro da boca dos seus companheiros; a baba se acumula e produz uma malha que recobre o corpo inteiro. Outro trabalho dessa época é Rede de Elásticos (1974), também uma construção coletiva que tece uma imensa rede, na qual os participantes se deixam prender e enroscar, de modo que a experiência produza um corpo de outra dimensão, em que o movimento de um provoca reações nos demais. Talvez a mais radical das proposições dessa época seja Canibalismo (1973), em que

[6] 1999.
[7] CLARK, 1980, p. 41.

uma pessoa deitada no chão usa uma vestimenta com compartimentos cheios de frutas; os colegas, com olhos vendados, destrincham e devoram aquelas frutas, que são experimentadas como partes do corpo prostrado.

Nesse período os objetos já não têm qualquer função exterior – só adquirem sentido quando incorporados às experiências simbólicas e/ou sensoriais. A artista explica que:

> O objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que este lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. O objeto relacional tem especificidades físicas. Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento[8].

Vivos na própria loucura

Lygia Clark retorna ao Rio de Janeiro em meados da década de 1970, onde se depara com um contexto bem diverso do parisiense pós-maio de 1968. Maria Alice Milliet nos ajuda a compreender essa diferença quando escreve que:

> Ao corpo descontraído contrapõe-se o corpo como resistência à repressão social, subvertendo a ordem ao se projetar no mundo. Corpo fechado para enfrentar o branco, a polícia, o desafeto. (...) Corpo mortificado na tortura, dilacerada a carne para dela arrancar o espírito. Corpo transfigurado, possuído pelos santos, que faz nos terreiros a sua psicanálise[9].

Não é preciso estender aqui os horrores praticados naquele período em nome da governabilidade. O que nos interessa é pensar como esse contexto influenciou o trabalho de Lygia Clark, a ponto de provocar uma segunda grande mudança em sua trajetória artística, conforme dispõe a nossa hipótese. Embora não haja nenhuma evidência – e não podemos explicar o fazer da arte num sentido simples de causa e efeito –, é plausível supor que o sentimento dos arredores levou Lygia Clark a reunir uma série de trabalhos anteriores e os remodelar num novo empenho; levou-a também a criar outras formas, desenvolver uma sistematização metodológica e processual para

[8] CLARK, 1980, p. 49.
[9] MILLIET, 1992, pp. 147-148.

os Objetos Relacionais. E deixar emergir uma problemática inédita em sua pesquisa: a da proposição artístico-terapêutica chamada Estruturação do Self.

As notícias sobre perseguições, desaparecimentos e mortes durante a ditadura militar brasileira eram tão variadas como os meios pelos quais elas circulavam. Sabemos que, em especial nas maiores capitais do país, a violência foi se tornando menos velada e mais presente no cotidiano dos cidadãos. A situação piorou com as consequências do Ato Institucional nº 5, de 1968, ano em que Lygia Clark vai à França pela terceira e última vez, onde ficaria por seis anos. Hoje temos uma ideia das informações que ela recebia graças às cartas trocadas com Hélio Oiticica, que permaneceu a maior parte desse período no Brasil. Os relatos expõem a influência dos censores nos jornais, as ameaças anônimas e as cenas forjadas com objetivo de incriminar suspeitos de atentar contra o governo. Por sua vez, Lygia Clark quase não comenta a situação, limitando-se a discutir seus projetos, o trabalho dos artistas que conhecia e sua rotina na Europa. Não temos como saber se evitava o assunto para se ausentar dele, se a distância não a deixava se afetar mais profundamente ou se tinha receio das possíveis retaliações do governo brasileiro, uma vez que ela contava com auxílios dos quais não podia abrir mão.

Entre as cartas selecionadas para publicação, que abarcam dez anos de trocas, há pelo menos 16 menções explícitas de Hélio Oiticica à violência da ditadura militar no Brasil, das quais Lygia Clark comenta três e, mesmo assim, de maneira superficial. Na carta de 15 de outubro de 1968, há dois meses do AI-5, Hélio fala do terrorismo de direita que atacou produções teatrais de José Celso Martinez Corrêa em São Paulo e Porto Alegre, entre elas Roda Viva, cujo texto é de Chico Buarque[10]. Hélio ainda reclama da censura que ele próprio sofreu na revista o Cruzeiro[11] e da interdição do DOPS ao show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, provocada porque sua bandeira Seja Marginal, Seja Herói fora hasteada no palco[12]. Em 8 de novembro daquele mesmo ano, Hélio escreve sobre ameaças por telefone, sabotagem e clima de tensão permanente[13]. Em cartas posteriores ele menciona forças de repressão[14], perseguição política[15] e prisões[16].

Nesse meio-tempo, Lygia fala com brevidade que "a situação do Brasil vai de mal a pior e estamos quase que numa guerra civil clandestina, mas todos acham que isso pode durar ainda dois anos para a mesma ser oficializada"[17].

Hélio avisa que as notícias são cada vez piores e que todos no Rio de Janeiro estariam paranoicos[18]. Cita Mario Pedrosa, de quem Lygia gostava muito. O crítico teria sido

[10] CLARK; OITICICA, 1998, p. 45.
[11] CLARK; OITICICA, 1998, p. 46.
[12] CLARK; OITICICA, 1998, p. 50.
[13] CLARK; OITICICA, 1998, p. 67.
[14] CLARK; OITICICA, 1998, p. 75.
[15] CLARK; OITICICA, 1998, p. 88.
[16] CLARK; OITICICA, 1998, p. 90.
[17] CLARK; OITICICA, 1998, p. 127.
[18] CLARK; OITICICA, 1998, p. 133.

denunciado à polícia, sob acusação de enviar a outros países notícias sobre torturas[19]. Ela responde apenas que não sabia e pede detalhes[20]. Meses depois, em 2 de agosto de 1970, Hélio explica que Pedrosa teve ordem de prisão preventiva decretada e precisou se esconder[21].

Por fim, um dos seus relatos mais comoventes conta da sua casa invadida pela polícia, a mãe paranoica e Rogério Duarte "louco" – ateara fogo no próprio corpo e acabou internado no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro[22]. Pouco antes Hélio tinha mencionado outra internação do poeta, que se prolongara por duas semanas[23]. Em relação aos amigos, Hélio escreve: "uns se mandaram, outros presos, outros loucos, internados; é horrível tudo isso"[24].

Ao saber da primeira internação do amigo, Lygia escreve:

> Aqui é o contrário: todos estão bonzinhos, de uniforme, precisando de uma loucura para tirá-los dessa mediocridade, mas ninguém ousa botar os pés para fora dos cobertores, todos estão mortos! Os seus estão vivos na própria loucura, na própria extrapolação, e é daí que sairá qualquer coisa de vital e não daqui... Ando farta de gente certinha; já prefiro um Engenho de Dentro onde entra um fabuloso Rogério Duarte, onde um Emygdio se expressou ou um Raphael come lápis e fezes, mas que maravilhoso personagem, e o que expressa é magistral![25]

Essa manifestação de Lygia é curiosa. Em primeiro lugar porque diz que é da loucura que surgirá alguma vitalidade. Em outras palavras, ela não acredita na loucura como um amansamento ou uma alienação do ser, ou ainda como uma anulação da existência; prefere ver nessa condição uma potência criativa. Em segundo lugar, sua carta é curiosa porque sugere que a artista de alguma maneira conhecia os esquizofrênicos do Pedro II, frequentadores do ateliê de pintura da doutora Nise da Silveira e do Museu de Imagens do Inconsciente. Aquele hospital psiquiátrico foi um dos primeiros do Brasil, junto com o Juquery, de Franco da Rocha (SP), a trabalhar com linguagens artísticas na elaboração do sofrimento psíquico. O trabalho de Nise inspirou o movimento de luta antimanicomial e chamou a atenção de Mario Pedrosa, que por diversas vezes colaborou com a crítica da arte produzida pelos internos. Foi possivelmente via Pedrosa, talvez também por Ferreira Gullar e Almir Mavignier, que Lygia Clark se interessou pela arte dos loucos. Ao ponto de apostar na loucura como uma possibilidade transformadora.

Em 31 de março de 1971, Lygia Clark escreve a Hélio Oiticica:

---

[19] CLARK; OITICICA, 1998, p. 147.
[20] CLARK; OITICICA, 1998, p. 153.
[21] CLARK; OITICICA, 1998, p. 159.
[22] CLARK; OITICICA, 1998, p. 201.
[23] CLARK; OITICICA, 1998, p. 174.
[24] CLARK; OITICICA, 1998, p. 174.
[25] CLARK; OITICICA, 1998, pp. 181-182.

> Jean Clay está me arranjando para trabalhar numa clínica em Loire, clínica essa a mais avançada da França, onde trabalha a Dolto e outros [profissionais] interessantes que estão trabalhando com o corpo. Se isso der certo será minha salvação, o que é um paradoxo, pois quem como eu fez arte para escapar ao hospício, acabar lá é incrível! Mas não há lugar para mim no mundo dos normais. Meu trabalho, que de um ano e meio para cá aboliu completamente o objeto e se exprime somente pela parte gestual, está fora de qualquer esquema de arte, e estou sem lugar entre o artista e o sistema. Se esse trabalho não der certo meus planos são de voltar para o Brasil[26].

O trabalho na clínica psiquiátrica não aconteceu (ao menos não há qualquer outra menção a ele nas cartas nem na bibliografia sobre a artista). Mas ela ainda ficaria em Paris por pelo menos três anos. Partindo das investigações do corpo e da potência do gesto, Lygia se interessa pela psique. Sua correspondência fica mais obscura, subjetiva, repleta de imagens sensoriais e narrativas oníricas. Seu linguajar adquire cores psicanalíticas. Ela se afasta dos lugares tradicionais da arte, tanto em relação às formas quanto aos espaços, e trafega por terrenos cada vez mais movediços. "Sem nada controlar, eis a contradição, me reconstruo, faço minha biografia, eis-me qual obra antes projetada para o fora dividindo pessoa e coisa, hoje uma só identidade. Onde a patologia, onde a saúde, onde a criação? Não sei. O não-saber é lindo"[27].

O desencanto de 1971 dá lugar a uma profunda conexão entre seu trabalho e a psicanálise com Pierre Fédida. Em suas palavras:

> Sem cabeça para escrever, num processo muito profundo de análise e criatividade. (...) Continuo na Sorbonne, onde encontrei pela primeira vez condições para comunicar meu trabalho; jovens que elaboro um ano inteiro e são preparados desde a nostalgia do corpo – no fundo o *morcellement* do mesmo – até a reconstrução do mesmo para acabar no que chamo de corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo.[28]

Na mesma carta ela também conta: "Ando numa fase de grande criatividade, escrevendo frases em que o corpo fala a si próprio através de suas partes. É o costurar do corpo, fase em que me encontro na psicanálise"[29]. Por fim, Lygia acrescenta um comentário bastante revelador sobre o seu processo criativo com as proposições sensoriais. Ela diz que "é a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o

[26] CLARK; OITICICA, 1998, pp. 191-192.
[27] CLARK; OITICICA, 1998, p. 208.
[28] CLARK; OITICICA, 1998, p. 221.
[29] CLARK; OITICICA, 1998, p. 222.

corpo em si"[30]. Ou seja, não se trata do corpo humano enquanto representação, mas aquilo que ele apresenta como marcas, afetos, memórias. Interessam os resquícios do passado que assombram o sujeito presente e as formas que essa fantasmática produz; as noções pré-concebidas que o impedem de se relacionar com o mundo sensível, diminuindo ou mesmo frustrando a manifestação de certa potência poética. São essas questões que a artista traz de volta ao Brasil em meados da década de 1970.

Do vazio dos corpos nasce uma poética

A situação que Lygia Clark encontra no Brasil não é diferente daquela que Hélio Oiticica adiantara nas cartas. Parte de seus amigos estava exilada, foragida, presa, desaparecida ou internada em instituições de saúde mental. Mas algo ocorre com a maneira como ela encara essa realidade, que está atravessada no corpo de muitos. Sua pesquisa poética ganha novo contorno: aqueles experimentos coletivos com objetos são realocados num processo de caráter terapêutico, cujo objetivo era tocar a fantasmática do participador e permitir que ele produzisse uma forma outra para ela. Esse participador será chamado de cliente e pagará pelo tratamento. A experiência estética com os Objetos Relacionais passa a ser oferecida em sessões de uma hora, de duas a três vezes por semana, no apartamento da artista, que ela chamava de consultório. Esse método foi sistematizado por volta de 1980 e aplicado com variações pontuais até a morte de Lygia, em 1988. Ainda hoje sua terapia é utilizada por artistas, psicólogos e psiquiatras que foram treinados por ela e têm autorização para continuar seu legado.

Os objetos, criados pela própria artista ou sugeridos pelas pessoas que vivenciavam a experiência, eram de constituição simplória: feitos com sacos de plástico cheios de ar, areia ou sementes, colchão feito com bolinhas de isopor, tubos de borracha ou papelão, conchas, cobertores de tecidos variados, entre outros. Que em contato com o corpo tinham função de provocar sensações e atingir o núcleo psicótico do sujeito, como Lygia Clark publicou certa vez[31]. Para assim contribuírem com a organização do si mesmo, do aspecto fisio-psíquico, da unidade do self. Diz-se que a proposição terapêutica com os Objetos Relacionais tem papel estruturante para o self porque a psicose muitas vezes é vivenciada como fraturas, fendas, buracos ou vazios no corpo. O objeto toca esse vazio e acaba incorporado no imaginário do corpo. "Essa incorporação é sentida como um religamento com o mundo, uma nova experiência cósmica, construindo uma membrana que preserva a individualidade e a ampliação do contato afetivo com a realidade"[32], explica Lula Wanderley, artista e psiquiatra que trabalha com a Estruturação do Self no Espaço Aberto ao Tempo, instituição do complexo hospitalar Pedro II.

Mas, afinal, que corpo é esse que a ditadura militar produziu? Claro que não é um único nem de um só perfil. São tantos quanto são as pessoas que neles vivenciaram a violência política e social, as agressões físicas e as opressões psicológicas do regime.

[30] CLARK; OITICICA, 1998, p. 223.
[31] CLARK, 1980, p. 50.
[32] WANDERLEY, 2002, p. 41.

Corpos que Lygia Clark acolhia num "trabalho voltado para a liberdade do sujeito e uma vigilante crítica aos processos culturais do seu tempo", como escreveu Wilson Coutinho[33].

Jards Macalé foi um dos amigos de Lygia Clark que vivenciara o tratamento. Anos depois, em entrevista a Suely Rolnik[34], ele contou que fez a terapia por dois anos, no meio dos quais deu "uma surtada legal, como muitos". Durante a crise, foi levado até Lygia, que o acolheu com Lexotan e o Poema Sujo de Ferreira Gullar. Ele explica que, em 1968, houve o corte de todas as expectativas possíveis, o que provocava a sensação de vazio existencial. A artista o incitou a não lutar contra esse vazio, mas a deixar que a angústia se instalasse e fosse, aos poucos, se preenchendo de pulso vital. Porque o criativo e a poesia nasceriam daquele vazio, daquele atravessamento que rompe com a ordem do sujeito e rasga nele uma cova, seja para um cadáver ou para uma semente. Um vazio que pode neutralizar os desejos ou pode ser trabalhado no sentido da potência que produz um ato. Macalé deveria se deixar esvaziar. Foi assim que encontrou forças para se recuperar.

Embora Lygia Clark nunca tenha se expressado nesses termos, não parece absurda a hipótese de que a realidade brasileira provocara um ajuste peculiar em seu trabalho; pois ele avança da ideia da participação do público para outro lugar, que é o de permitir a essas pessoas elaborar uma forma singular de emancipação. Guy Brett cita a própria Lygia ao explicar que é através da libertação das suas fantasias, através da capacidade de porem suas fantasias fora de si mesmos, que os participantes encontrarão a medida daquilo que é real[35]. O que nos leva a perguntar: qual é a medida do real? O Poema Sujo fornece uma pista a esse respeito:

Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela?
Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de
Gente, barulho escuro do corpo, entrecortado de relâmpagos
Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,
flexível armação que me sustenta no espaço
que não me deixa desabar como um saco
vazio
que guarda as vísceras todas
funcionando
como retortas e tubos
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras
e os carinhos mais doces mais sacanas
mais sentidos

[33] COUTINHO, 1980.
[34] ROLNIK, 2012.
[35] LYGIA CLARK, 1997, p. 30.

para explodir como uma galáxia
de leite
no centro de tuas coxas no fundo
de tua noite ávida
cheiros de umbigo e de vagina
graves cheiros indecifráveis
como símbolos
do corpo
do teu corpo do meu corpo
corpo
que pode um sabre rasgar
um caco de vidro
uma navalha
meu corpo cheio de sangue
que o irriga como a um continente
ou um jardim
circulando por meus braços
por meus dedos
enquanto discuto caminho
lembro relembro
meu sangue feito de fases que aspiro
dos céus da cidade estrangeira
com a ajuda dos plátanos
e que pode – por um descuido – esvair-se por meu pulso
aberto
Meu corpo
que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa
deitada
barriga pernas pés
com cinco dedos cada um (por que
não seis?)
joelhos e tornozelos
para mover-se
sentar-se
levantar-se

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo[36]

A ditadura militar provocou uma rigidez absoluta das linhas orgânicas, que perderam a sinuosidade e a maleabilidade, perderam a sensualidade e a porosidade que regulam

[36] GULLAR, 2008, pp. 11-13.

os fluxos do dentro e do fora. Os matizes foram feitos preto ou branco. Os contornos, deformados à força repressora, de certa maneira puseram o dentro num estado de caos, desordem, desorientação. Lygia Clark responde a isso com uma experiência que possibilita uma reorganização desse caos, um afrouxamento das fronteiras, um amolecimento da máquina. Por meio da sua poética o sujeito descobriria em si mesmo a potência de ser, tanto a potência de sim quanto a potência de não. E nesse sentido seu trabalho tem algo de clínico. Afinal, como Lula Wanderley salienta, "arte e loucura nada têm em comum, exceto o fato de que ambas dizem respeito à vida na qualidade de forças e limites da experiência de viver"[37]. Em outras palavras, não se trata de idealizar o trabalho de Lygia Clark nem de localizá-lo no território bem delimitado da arte ou da clínica, mas de buscar compreender o que a sua ambiguidade oferece àqueles corpos tão marcados pela soberania que os afligiu. Como Suely Rolnik escreveu, "a arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. (...) [Do seu corpo-ovo] nascerá sua obra, e junto com ela um outro eu"[38].

Um corpo que a ditadura militar produziu é aquele do poema, com 1,70m de altura; muito pequeno se comparado com a grandeza do mundo ao seu redor, feito ainda menor pelo poder que incidia sobre ele e o oprimia. Um corpo que precisou carregar um fardo nas costas, que foi esmagado por esse fardo ou que, tendo superado o desafio, hoje ainda sente todo o tipo de dores. Foram essas dores que mobilizaram Lygia Clark. Não no sentido de saná-las, mas de tocá-las com certa poética que pusesse de pé o sujeito prostrado e que nutrisse o seu desejo de ser, de existir e de inventar-se a si mesmo com força suficiente para resistir aos horrores daquele Brasil.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Eduardo A. A. *Aspectos da Estruturação do Self de Lygia Clark: perspectivas críticas*. São Paulo: Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2013. Dissertação de mestrado.

COUTINHO, Wilson. A radical Lygia Clark. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1980.

CLARK, Lygia. *Descoberta da linha orgânica* (1954). Disponível em: <www.lygiaclark.org.br>. Acesso em 2011.

_____. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FABBRINI, Ricardo N. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

[37] WANDERLEY, 2002, p. 16.
[38] LYGIA CLARK, 1997, p. 314.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros v. 20.

_____. Teoria do não-objeto. In: *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta.* Rio de Janeiro: Revan, 1999.

LYGIA CLARK. Catálogo da exposição organizada pela Fundació Antoni Tàpies, Espanha (21 de outubro a 21 de dezembro de 1997), que excursionou por Marselha, Porto e Bruxelas no ano seguinte. Curadoria de Manuel J. Borja-Villel. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

MILLIET, Maria A. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: Projeto de Ativação de 26 Anos de Experimentações Corporais*. Série de 65 entrevistas realizadas desde 2002, que teve uma parte exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006 e também publicada junto com um livreto sob o título de Arquivo para uma Obra-Acontecimento. São Paulo: SESC, 2012. 20 DVDs.

_____. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2005). Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: fevereiro de 2011.

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Estratégias e Ações que configuram a História da Arte Contemporânea

Silvia Miranda Meira
Universidade de São Paulo

O campo da linguagem artística, desde os anos 60, a exemplo o trabalho de Helio Oiticica, e as JACs do MAC, apresenta um espaço artístico aberto incorporando ações cotidianas, o campo do ordinário e do político em suas práticas, como programa de possibilidade de vivencias sociais e políticas, e maneira de enfrentamento ao autoritarismo militar. Algumas das ações contemporâneas a partir do modelo artístico, atitude-prática-desconstrução, se configuram com similar proposição como ações cotidianas a partir de vivencias veladas. O engajamento do participador no roteiro solidário possibilita dividir experiências ocultas e afetivamente suspensas. A exemplo, os performances Memórias do Afeto, de Beth Moisés, que desde 2000, mobilizam mulheres com histórico de violência domestica a participar, vestidas de noiva, do cortejo em vias publicas.

Palavra-chave: Arte como proposta de vivencias ocultas e veladas

The field of artistic language, since the 60s, with the work of Helio Oiticica, and the MAC´s JAC, presents an open space to art making, incorporating everyday actions, the ordinary course and the political in their practices, as a possibility of social program, ordinary livings space and interdiction policies, a way of confronting authoritarianism. Some of the contemporary actions are based in these same artistic style, attitude - practice-deconstruction, cooperating with the proposition of removing hidden livings. The engagement of the participant in solidarity art script´s, is a way to split hidden and affectively suspended experiences. Like the performances, Memories Affection of Beth Moses, that since 2000, mobilizes dozens of women with a history of domestic violence, to participate in the procession on public roads dressed as a bride.

Keyword: Art as a way to propose hidden experiences

Introdução

As práticas artísticas da JAC, exposições da Jovem Arte Contemporânea que vão ocorrer no MAC, de 1967 a 1974, vão ampliar o conceito instituído de arte incorporando ações cotidianas, o campo do ordinário, do social e do político ao ambiente museológico. O MAC em sintonia com o que vinha acontecendo no mundo; frente as incidências políticas e sociais do pais, promoveu um espaço operacional aberto ao fazer artístico, como programa e atitude de enfrentamento[1] ao autoritarismo e a censura, imposta à expressão cultural, quando da implantação da ditadura militar no Brasil. Programas, manifestos, declarações, intervenções e obras compõem uma atividade extensa, que manifesta, na experimentação, o inconformismo e o desejo de resistência.

Na época o termo *conceitual* ganhava intensa força na Europa e nos Estados Unidos, a medida que produção artística e reflexão teórica misturavam-se na atuação de artistas como Joseph Kosuth, Robert Smithson e Hélio Oiticica, nascendo o termo conceitual, como crítica ao esteticismo.

A obra de Oiticica[2] na virada da década de 1960 para 1970 fez parte desse afluxo de produções de tônica conceitual com diferentes direcionamentos. No catálogo da exposição *Information,* do Moma, Nova York, de julho a setembro de 1970, Helio Oiticica menciona que: " é importante que as ideias de ambiente, participação não sejam limitadas a soluções de objeto; elas devem propor o desenvolvimento de atos de vida, e não uma representação a mais a idéia de 'arte' "[3].

Os conceitos de Oiticica eram propostos em estruturas abertas para serem aplicadas a vários indivíduos, estratégia que Oiticica nomeou de *propor* : "propor ao indivíduo que este crie suas vivências, que consiga ele liberar seus contrários, seus temores e anseios reprimidos..." [4], estruturas tornam-se gerais, oferecidas, abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo. Oiticica deixou claro que detestava arte conceitual[5],

> "nada tenho a ver com arte conceitual pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, o importante é executar os projetos, criar o ambiente ou objeto

[1] Atania, Emanuelle Schneider. Influxus: ressonâncias Fluxus no acervo do MAC-USP. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04042013-093542/, p.33.

[2] Hélio Oiticica esteve em contato com dois veículos que na época foram muito importantes na divulgação das vertentes conceituais: a revista britânica *Studio International*[2] e a exposição *Information* (julho a setembro/1970), no MOMA-NY. Em *Information*, Oiticica ocupou uma grande sala com seus ninhos, publicou um texto no catálogo da mostra e muito provavelmente foi o responsável pela fotografia do bloco Cacique de Ramos que aparece na seleção de imagens das últimas páginas do catálogo. http://www.forumpermanente.org/revista/painel/coletanea_ho/ho_pbraga.

[3] Braga, Paula "Conceitualismo e Vivência," in *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* , (org.) Paula Braga, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (www.forumpermanente.org), v.2, n.2, 2013. (ed.) Martin Grossmann.

[4] Idem Paula Braga, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (www.forumpermanente.org), v.2, n.2, 2013. (ed.) Martin Grossmann.

[5] Provavelmente, ao dizer que detestava arte conceitual, Oiticica estava se referindo ao conceitualismo linguístico de Kosuth -- criticado na época por outros artistas e teóricos

> que irá interagir com um corpo, o conceito é uma das etapas, como o sensorial, ou o ambiental, que no fundo são conceitos também; o que acho ruim é quando o conceito é tratado como objeto-fim artístico, passando a ser redundante, fechando-se em si mesmo (...)", menciona ainda, "Eu quando faço um projeto é para ser construído (...) o aspecto fenomenal não se resume somente na concretização de uma obra, mas, no processo explicito dos problemas propostos pela obra, isto é imprescindível" [6] .

Logo no primeiro parágrafo do texto *The Senses Pointing Towards a New Transformation* [7], Braga esclarece que, Oiticica propõe a elaboração de obras que diminuíssem a ênfase na visão e incluíssem todos os sentidos, era muito mais do que uma simples crítica ao esteticismo, era a proposta de abrir a possibilidade da arte influir no comportamento dos indivíduos. Para transformar o comportamento, apelar apenas para a visão não seria suficiente. Comportamento e pensamento caminham juntos e pensamento se faz com o corpo todo, não apenas com os olhos.

A introdução, então, de outros sentidos, deveria ser considerada mais profundamente, menciona Braga, como um processo que propunha uma possibilidade de novo comportamento - des condicionado. O texto *The Senses Pointing Towards a new Transformation*, segue para o projeto de transformação do artista em propositor. Seus projetos ambientais assumem propostas de alcance público, ainda que menos intenso, de coletividades atuando em "lugares permanentes" como jardins, ou em comunidades experimentais.

Nessa mesma dimensão registrou-se nas Jacs de 70 e 72 no MAC[8] , "experiências artísticas desenvolvidas no envolvimento com a realidade cotidiana", propostas que se inseriam em lugares-comuns e em situações do dia a dia"[9], em busca de resistência e protesto aos difíceis acontecimentos políticos. A arte provocava uma tomada de consciência dos problemas da realidade brasileira em discussões coletivas, visto a escassez de discursos capazes de enunciar o que estava acontecendo no pais. A exemplo os *ambientes de confrontação*, propostas que dirigiam-se aos sentidos e à mente, na provocação de reflexões críticas, os *acontecimentos,* ocupação com experiências coletivas e anônimas, ou ainda os *núcleo pensante* que tentavam afetar / transformar o espaço. Os processos experimentais possibilitavam um

---

[6] Idem Paula Braga, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (www.forumpermanente.org), v.2, n.2, 2013. (ed.) Martin Grossmann. Para uma discussão sobre a pertinência do termo "conceitual" para a obra de Oiticica, cf. Lisette Lagnado, "Os limites do conceitualismo de Oiticica" in *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*. Tese de doutorado, 2003. pp. 131 a 137.

[7] Texto "The Senses Pointing Towards a New Transformation", que Oiticica enviou no final de 1969 para a *Studio International*. Oiticica redigiu esse texto em julho de 1969, para ser apresentado no seminário de Arte Táctil, na Califórnia. A boa repercussão da exposição na Whitechapel Gallery (fevereiro a abril/1969) motivou-o a enviá-lo para *Studio International* em dezembro de 1969, quando Oiticica estava prestes a retornar ao Brasil. Em carta de dezembro de 1969 para Lygia Clark, Oiticica menciona esse texto: "O texto que fiz para o simpósio foi simplificado e corrigido, com ajuda do Guy, e proponho ao *Studio International*; sairão fotos suas, fantásticas; creio que isso será importante no contexto internacional".

[8] A V JAC em 1971, introduziu as questões temáticas como *Consumo de uma situação artística.*

[9] Zanini (1974, p.4).

compartilhamento através da arte de vivencias coletivas, reconstruindo narrativas veladas, a partir de estórias não ditas, "fazer arte não era mais fazer obra"[10], mencionava Zanini.

Tais desdobramentos hoje pertencem à história do MACUSP, e a história das atividades pioneiras de vanguarda dos anos 60 no Brasil, cuja estratégia se vê presente na contemporaneidade.

Propor Vivências em distintas situ (ações)

A ausência de critérios pré-estabelecidos quanto aos atributos tradicionais do *dar forma à arte*, encaminhou a atuação de alguns artistas desde os anos 60 ao que ficou reconhecido pelo termo, 'atitude-prática-desconstrução', segundo De Duve, dando lugar, entre outros aspectos, a experiência interativa em tempo real de percepção espacial.

A exemplo, o trabalho de Oiticica *Parangolés,* de 1967, construídos na ideia do corpo em liberdade, aberto a novas experimentações, introduzia a participação ambiental do espectador, propondo uma abertura a exclusão social, a desigualdade econômica e a censura política. A proposta de participação coletiva, interessada na integração do coletivo, mobilizava a ampliação da consciência na liberação das fantasias, e, a renovação da sensibilidade. A experimentação de Oiticica compunha um programa coerente que problematizava a situação da realidade brasileira.

> "(...) as Manifestações Ambientais eram lugares de transgressão em que se materializavam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços com intervenções (...) que ativavam o observador, publico, a descobrir pela participação as diversas ordens, algo que possua significado.."[11].

Tais micro - situações, que variavam minimamente daquelas da vida ordinária, buscavam criar ou re-criar elos entre os indivíduos, para oferecer novos modos de confronto, segundo Rancière[12].

Essa *forma relacional* da arte contemporânea, descrita nos anos 90 como uma Teoria da Forma, por Nicolas Bourriaud[13], demonstrava que a prática artística teria se encaminhado a criar situações com uma experiência vivencial onde se entrelaçavam

[10] O Professor Zanini, em debate promovido pelo *Estado de S. Paulo*, em 17 de setembro 1972, menciona arte conceitual vivencial como sendo uma arte em que os artistas não visavam mais a "durabilidade da obra [...] mas trabalham no sentido da pesquisa, mais envolvidos com experiências sociais [...]".
[11] Oiticica,H."Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). In: *Aspiro ao grande labirinto".*Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (orgs). Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p.110-112.
[12] Rancière, 2009, p.21.
[13] Bourriaud, N. *Esthétique relationnelle,* Paris, lês presses Du réel, 2001.

nos processos relacionais, sentidos na presença e, a presença de sentidos, segundo Vergara[14].
A exemplo, *Memórias do Afeto* de Beth Moises, de 2000, entre outras, onde a proposta da artista parte da ideia de um acontecer solidário através da experiência estética e da mobilização social como estratégia de compartilhamento de estórias intimas e ocultas.

Desde os anos 90, a artista em suas pesquisas acompanha depoimentos sobre a violência doméstica, em corredores de delegacia, casas de abrigo, prisões e outras instituições. As cicatrizes e dores no corpo, a resignação, a nostalgia, a melancolia, assim como a falta de vontade de viver, eram algumas das confissões relatadas pelas mulheres das quais a artista teve contato. O performance *Memorias do Afeto de 2000,* que se desdobrou em vários outros até 2005, mobilizou dezenas de mulheres, que se dispuseram a participar do acontecimento em vias publicas.

O performance *Memorias do Afeto,* impressionou a artista pela disponibilidade das participantes, compenetração nas atuações solicitadas, captando a densidade do compartilhamento intimo no coletivo, através das memórias reminiscentes trazidas pelas mulheres, que, aceitavam o desafio de vestir se de noiva e participar do cortejo / caminhada em silencio.

"Velhos, apertados, folgados, curtos ou longos ao vestir o vestido de noiva, reclamavam as memórias afetivas do ritual, as promessas do passado", mencionava a artista. "É como se tirasse o vestido da caixa e recuperasse o afeto que ali ficou", diz Beth.



Vídeo com 150 mulheres, vestidas de noiva, no *Dia internacional da não violência,* que caminham em silêncio pela avenida paulista, despetalando rosas, enquanto caminhavam, www.youtube.com/watch?v=xOSeh98UK5I

[14] Vergara,L.G. *Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea. Acontecimentos solidários de múltiplas vozes,* in Visualidades, Goiania v. 11,n.1 p59-81, jan-jun 2013.

A figura das noivas, (metáfora de felicidade, sinônimo de amor , dedicação, ritual católico, fetiche feminino, fantasia e ilusão) contrastava, através do tempo vivido, com as expressões das mulheres maltratadas. Desde então, Beth Moysés trabalha com a recuperação de memórias afetivas, através de vivência performática com o intuito de restaurar a afetividade suspensa ou perdida[15]. Retomar o sentimento é o acontecimento de abertura para o bloqueio emocional e para as vozes terapêuticas.

São vários os desdobramentos de *Memórias do Afeto,* entre eles: *Reconstruindo Sonhos*, em Sevilha (Espanha), 2007, *Lembranças Veladas, em* Xangai, China, em 2008, em Zaragoza, Espanha, *Diluidas em Agua, em* 2009 em Bogotá (Colombia), e, *Recuerdos Velados, 2010* em Dublin, Irlanda *Removing Pain,*em *2010.*

Os coletivos a partir de histórias cotidianas enviesadas, fragmentadas, e deslocadas apresentam narrativas dos espaços fraturados. O roteiro estético[16] cria possibilidade de integração da vivencia, recupera, compartilha e compõe a narrativa despedaçada e impulsiona a transposição de fronteiras sentimentais, em virtude da experiência participativa[17]. Dividir experiências entre si traz outros sentidos a existência.

Muitos trabalhos de poéticas contemporâneas hoje se configuram como propostas do conceito de *arte da elaboração* - termo usado para designar trabalhos de arte cujas memórias podem ser reativadas através do engajamento 'daquilo que foi' no processo artístico. As poéticas contemporâneas em coletivos, ocupações, espaços de performances, acontecimentos ou ambientes vivenciais cooperam com uma reconciliação do afeto às memórias.

Essa configuração de arte / vida, dita sem fronteiras, reflete a mobilidade das normas, regras e valores da estética contemporânea onde, reconhecer o outro, aparece como diretriz, e traduz o mundo das escolhas dos artistas contemporâneos, segundo Hall[18].

Fato observado desde os anos 60, a exemplo os *Parangolés* de Oiticica, os ambientes de confrontação das Jac´s do Mac nos anos 70, onde vivencias ocultas pelo social ou pelo político, daquilo que não se fala, são ativadas à consciência e a memória, dando a arte, através do coletivo e publico, um viés de escuta, e até mesmo de superação, de territórios do vivido.

---

[15] Santos, Vivian Palma Braga in A arte da elaboração: poéticas artísticas contemporâneas como espaço para a construção de memórias, tese de mestrado, ECAUSP, 2013, p.
[16] Ribas, C. *Estratégias de arquivo: a arqueologia como método de estudo da especificidade / imprecisa da arte in:* Rio de Janeiro, Revista Concinnitas, ano 9, vol.2, n. 13, 2008.
[17] Michaud, Y. *L´art à l´état gazeux,* Paris, Hachette Littératures, 2008, p.169.
[18] Hall,Stuart.*A identidade cultural na pós-modernidade.* Tomaz Tadeu da Silva Guacira Lopes LOURO. 11ª edição, Rio de Janeiro, DP&A, 2006, p. 77-90.

Referências Bibliográficas

ATANIA, Emanuelle Schneider. *Influxus: ressonâncias Fluxus no acervo do MAC-USP*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BRAGA, Paula "Conceitualismo e Vivência," in *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. In: *Revista do Fórum Permanente*, v.2, n.2, 2013.

LAGNADO, Lisette "Os limites do conceitualismo de Oiticica" in *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*. Tese de doutorado, 2003.

ZANINI, Walter. V JAC do Museu de Arte Contemporânea (catálogo). Universidade de São Paulo, 1971.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). In: *Aspiro ao grande labirinto".* Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (orgs). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

GIDDENS, Antony. *Modernidade e Identidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle.* Paris: Lês presses du réel, 2001.

MICHAUD, Yves. *L´art à l´état gazeux,* Paris : Hachette Littératures, 2008, p.169.

HALL, Stuart.*A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Acconci, Oppenheim, Schneemann e Barney: uma introdução aos tratados experimentais do corpo

Marco Pasqualini de Andrade
Universidade Federal de Uberlândia / CBHA

Trata das diversas experimentações com o corpo produzidas durante as décadas de 1960 e 1970, consideradas como construtoras de códigos ou paradigmas para a arte contemporânea, e que podem ser entendidas em seu conjunto como tratados de arte. Partindo das teorias sobre a Body art de Lea Vergine e François Pluchart, e também de discursos dos artistas Vito Acconci, Dennis Oppenheim e Carolee Schneemann, articula-se uma série de pressupostos que são, posteriormente, confrontados com obras inicias de Matthew Barney, produzidas em outro contexto histórico.

Palavras-chave: Corpo; violência; tratados

It talks about the various body experiments produced during the 1960s and 1970s, regarded as constructing codes or paradigms for contemporary art, and which can be understood in fact as treatises of art. Body art theories by Lea Vergine and François Pluchart, as well as the speeches of the artists Vito Acconci, Dennis Oppenheim and Carolee Schneemann, are articulated in a series of assumptions, that are then compared with the early works of Matthew Barney, produced in another historical context.

Keywords: body; violence; treatises

Introdução

As experimentações colocadas em prática durante as décadas de 1960 e 1970 foram essenciais para estabelecer um parâmetro de produção artística para a arte contemporânea. Dentro desse princípio foi iniciada uma investigação cuja hipótese primária é a de que o conjunto de teorias e experiências realizadas constituiria um conjunto ou *corpus* suficiente, que teria características semelhantes à ideia dos tratados, ou seja, modelos cujos pressupostos serviriam de referência para a criação e a interpretação das obras artísticas realizadas desde então.

Dentre os vários aspectos abordados, as questões referentes ao corpo apresentam um caráter significativo que merecem um destaque específico. A partir do tema do Colóquio, "arte em ação", e da proposta da sessão de enfocar "memória, corpo e violência", a presente comunicação foi construída de modo a salientar uma das facetas de tais tratados: a instrumentalização do corpo do artista, em seus limites de distensão, resistência, violação e sensibilidade, para a construção de narrativas gráficas no espaço bi e tridimensional. Tais narrativas, de fato, estabeleceriam, a partir da violência aos corpos e de seus sinais memoriais, desdobramentos de natureza cultural, política e comportamental importantes.

Para tanto, a argumentação partirá de três artistas fundamentais para a construção de tais ideias: Vito Acconci (1940), Dennis Oppenheim (1938 - 2011) e Carolee Schneemann (1939). Serão analisadas algumas de suas propostas, assim como textos, entrevistas e fortuna crítica, de modo a evidenciar determinadas recorrências, singularidades e contraposições que possam constituir um repertório mínimo referencial das questões tratadas.

Em um segundo momento tal repertório será confrontado com um outro artista de uma geração mais recente: Matthew Barney (1967). Obras como *Blind Perineum* (1991) e a série *Drawing Restraint* constituirão a base para o estudo de caso de modo a verificar como o repertório se espelha, se distorce ou transforma seu significado em um novo contexto temporal diverso.

Os resultados deverão apontar caminhos para refletir se tais tratados experimentais do corpo de fato são pertinentes, ou se tais códigos são prescindíveis para a escrita da história da arte contemporânea.

Tratados do corpo

Em 1974, Lea Vergine, tentando fazer uma primeira grande contextualização da então recente produção ligada a Body art, escreveu "O corpo como linguagem", ensaio introdutório de seu livro. Nele, a autora italiana afirma que o corpo estava sendo "usado como linguagem" por um grande número de artistas, e observa que tal questão envolvia: "perda de identidade pessoal; recusa em permitir que o senso de realidade invadisse e controlasse a esfera das emoções; e uma rebelião romântica contra a dependência de pessoas ou coisas" (VERGINE, 2003, p.906, tradução nossa).

Por um viés psicológico, Vergine define a Body Art em termos de uma insatisfação com o amor que poderia trazer desilusão e perda, e levar a uma agressividade, que seria típica de ações, eventos, sequencias fotográficas e performances. Também redicionaria para outras versões do self, duplicado, camuflado, idealizado. Trata como uma revolta burguesa contra a burguesia, cheia de referências a Nietzsche, ao Expressionismo e ao Existencialismo.

A ênfase estaria no desejo de ir além dos valores da moralidade, dos fenômenos orgânicos, e da espontaneidade do comportamento cotidiano e das convenções da sociedade (p. 907). Chama a atenção também para a análise dos movimentos e funções de cada parte do corpo, que através de repetições e persistência, despenderia grandes doses de energia, crueldade e dor. Voyerismo, exibicionismo, masoquismo e sadismo, entre outras psicopatologias, poderiam ser citadas por analogia em tais atos. A obsessão por tudo que refere-se a si mesmo, inclusive das funções excretoras e todos seus orifícios (p.909). "A distinção entre o sublime e o vulgar não mais faz sentido".

No mesmo ano, François Pluchart coloca o corpo como um território no qual o prazer, sofrimento, doença e morte se inscrevem e configuram o indivíduo socializado na maldição de sua evolução biológica, pronto para satisfazer todas as demandas e restrições de forças existentes (PLUCHART, 2000, p. 218).

Pluchart alerta também para o significado de "risco", citando Dennis Oppenheim, colocado em perigo ao pendurar seu corpo entre construções em Parallel Stress (1970), sujeito a pedradas em Rocket Circle-fear, ou queimado pelo sol em Readinfd position for Second degree Burn (ambas de 1971).

Sobre Vito Acconci, lembra que o artista pensava seu corpo como um lugar no qual pudesse criar um evento medindo diversos tipos de sentimentos, como a dor causada por queimaduras ou mordidas, variações do ritmo biológico durante um esforço físico ou mental, e resistência contra a fadiga. O cruzamento entre masculino e feminino poderia ser dado, através da queima de seus cabelos, puxar os mamilos ou esconder seu pênis entre as pernas. As ações buscavam frequentemente, a exaustão, ponto que interromperia brutalmente o processo. (PLUCHART, 2000, p. 219).

Mais recentemente, Kristine Stiles, ao definir o campo de atuação da Performance art, pondera que, de uma atividade marginal das vanguardas modernistas, a performance passou a ser , na segunda metade do século XX, um meio independente nas artes visuais (STILES, 2012, p. 798).

Stiles lembra que Willoughby Sharp, editor da revista Avalanche, utilizava o termo "ferramenta" para descrever como a performance poderia ser um meio de manipular objetos, desenvolver tarefas, e demonstrar ambos processos e mudanças em condições materiais e em estados psicológicos, físicos e mentais (STILES, 2012, p. 813).

Cita Vito Acconci, como um exemplo de tais pensamentos. Ela chama atenção para suas "ações corporais nas quais artista monitorava aspectos da rotina, desenvolvimento corpóreo, durabilidade, resistência e exaustão". Utilizando fotografia e vídeo para documentar suas ações, gradualmente teria reintroduzido a linguagem em monólogos de *stream of conscience* de densos aspectos psicológicos e pessoais. Essa ênfase na narrativa teria alterado a prévia orientação não verbal da Body art. As ações eram estruturadas em relações dicotômicas público/privado, secreto/conhecido, confiança / violação, performer/expectador, e desejos voyeristicos e exibicionistas, levantando problemas de poder, gênero e sexualidade.

Acconci relata que, no caminho para a performance, mudou sua atenção do "território" para o "instrumento": "Eu deveria focar em mim como o instrumento que atuaria em qualquer território que estivesse, de vez em quando, disponível" (ACCONCI, 2012, p. 913). E continua: "Se deveria existir uma imagem, deveria ser: não uma figura feita *de* uma uma ação (ou uma pessoa performando uma ação) mas uma figura feita *através* de uma ação (através da pessoa para a ação)" (idem). Para ele, a ação deveria ser um exemplar, um modelo, e não uma atividade provada.

O sistema seria aberto, na medida em que o "eu" sofreria a pressão feita por si próprio, tornando-se vulnerável para o espectador. E "fechado", pois o "eu" começaria e terminaria a ação, um objeto fechado em si mesmo, e o espectador seria colocado de fora, em posição de voyeur (p. 916).

Sobre Carolee Schnemann, Stiles lembra que foram importantes a ela leitura de Antonin Artaud, Simone de Beauvoir e Wilhelm Reich, construindo uma ligação entre sexualidade, cultura e liberdade (p. 801). A emancipação da mulher dependeria de um a representação que pudesse expressar suas experiências.

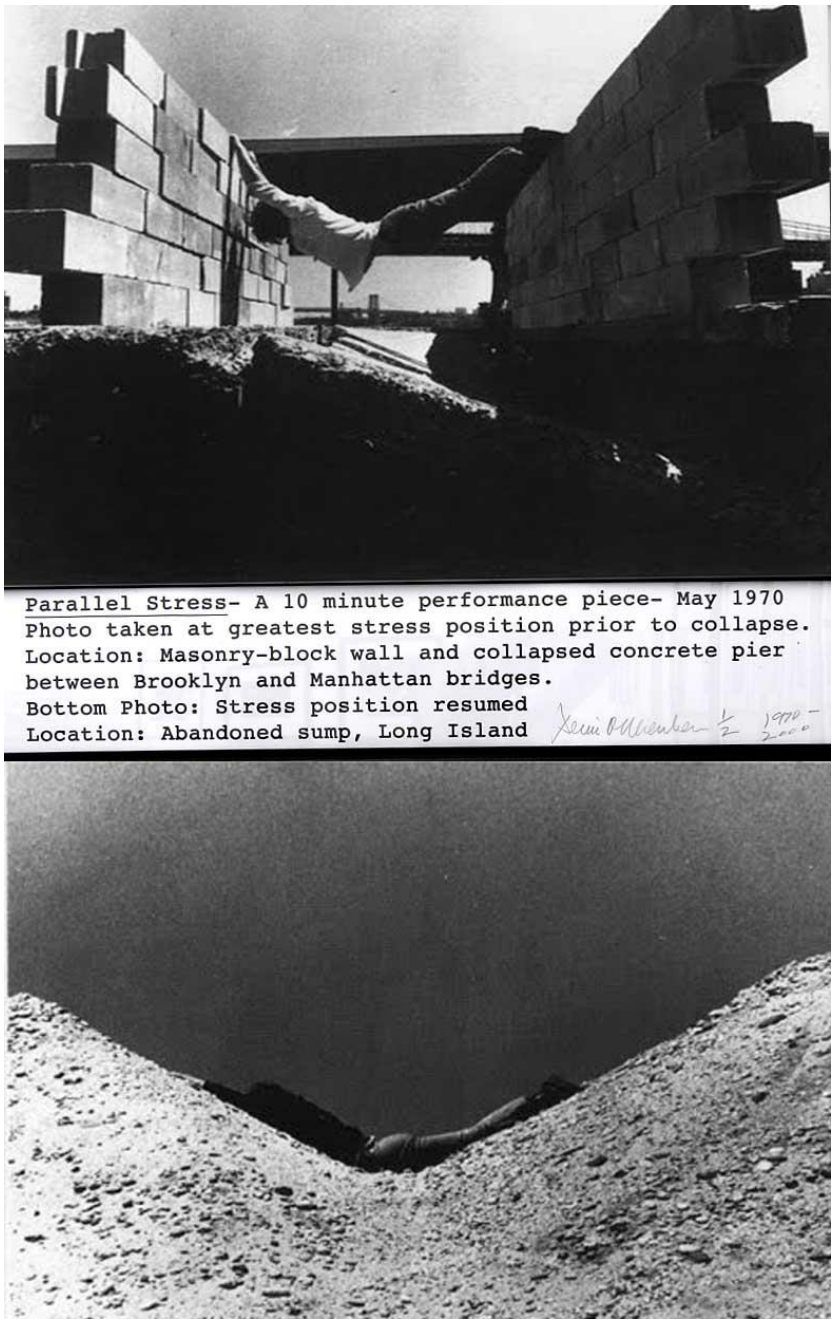
Cita Schnemann: "O arquético erótico feminino, a imaginação criativa e a arte da performance são todas subversivas aos olhos de uma cultura patriarcal porque eles próprios representam formas e forças que não podem ser transformadas em bens funcionais ou de entretenimento (ser trocadas como propriedade e valor), permanecendo não possessíveis enquanto radicalizam conciência social".

Carolee Schnemann constrói um pensamento sobre o ato de pintar e a ação que é particularmente de interesse para esse estudo. Para ela, há uma energia na pintura que relaciona-se ao tempo de percurso do olho que constrói a forma que implica duração, determinada pela força dos parâmetros totais da ação. (SCHNEMANN, p.840). "A força da performance é necessária mais agressiva e imediata em seus efeitos - é projetiva" (p.841).

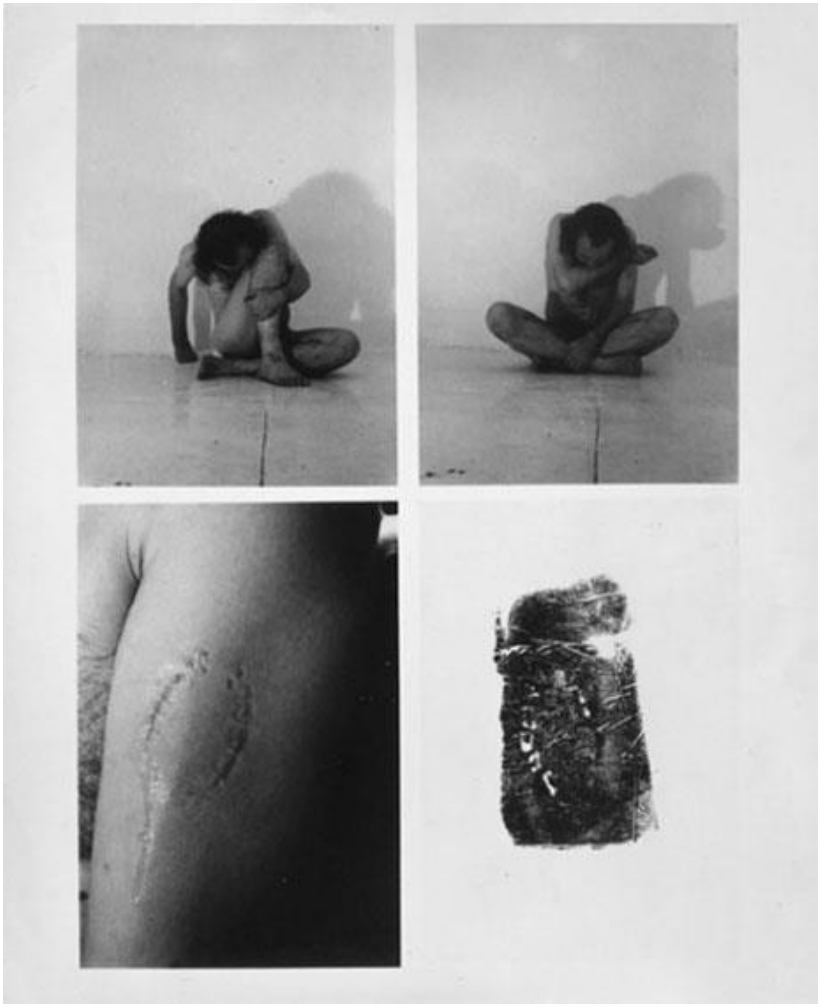
A artista declara: "O corpo deve permanecer erótico, sexual, desejado, desejante mas é também votivo: marcado, sobrescrito em um texto de golpes e gestos descobertos pelo meu desejo feminino criativo" (SCHENEMANN, 2000, p. 197). O nu seria usado como objeto ativo, como uma força arcaica e primeva que poderia unificar energias na forma de informação visual.

Se pensarmos nos conceitos explicitados por esses três artistas, é possível detectar uma fundamentação comum que envolve ações físicas impostas ao corpo do artista, que sente dor, se estressa, se exaure.

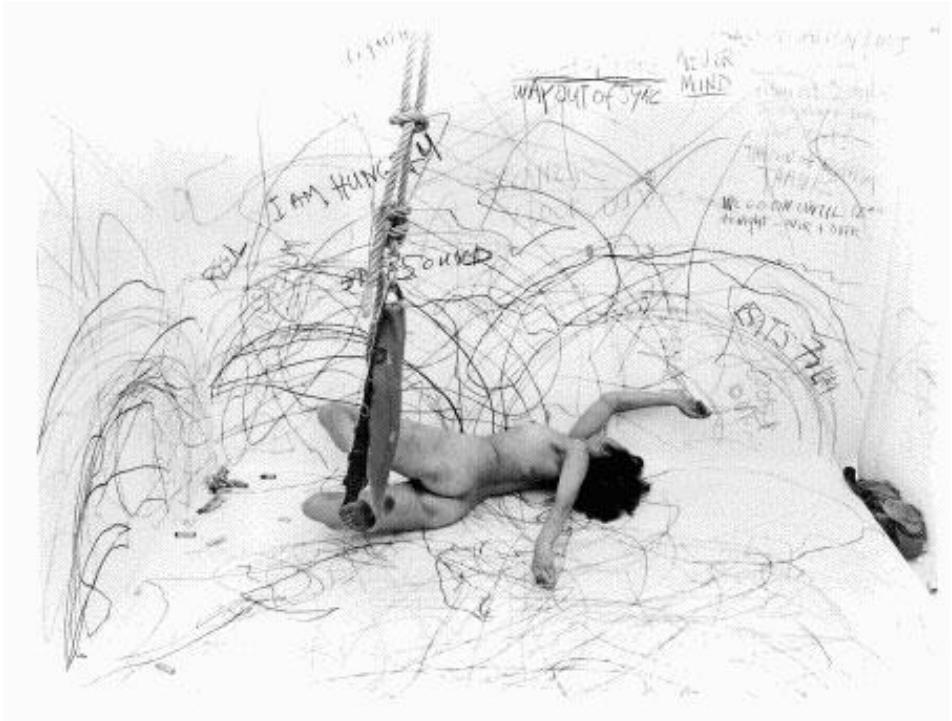
Tomemos como exemplo algumas obras que caracterizam a produção de sinais, desenhos ou marcas: Parallel Stress de Dennis Oppenhem (1970); Trademarks, de Vito Acconci (1970); Up to and Inclining her Limits, de Carolee Schnemann :1976);



Dennis Oppenheim. Parallel Stress, 1970.



Vito Acconci. Trademarks, 1970.



Carolee Schnemann Up to and Inclining her Limits, 1976.

Nos tres casos, vemos ações nas quais o corpo do artista é colocado á prova, ao mesmo tempo que tornado como um instrumento para produção de um signo artístico. Levados a um ponto limite, estabelecem uma relação entre a violência, dor, ou sofrimento, e a narrativa gráfica. Tais modelos tomam o corpo do artista ao estado de uma imolação individual que representa um avatar de uma purgação social, não religiosa ou política em si, mas desafiadora de convenções humanas moralmente ou eticamente aceitas.

Barney

Matthew Barney emerge na cena artística no início da década de 1990, ou seja, vinte anos após as experiências da Body Art. No contexto da pós-modernidade, não mais estava em jogo o desafio dos limites da arte e das convenções sociais. Recuperar, pois, procedimentos da Body Art, teriam sentido na medida que se utilizasse tais estruturas e estratégias como um código conhecido, capaz de articular novos discursos e significações, em um contexto cultural diferente e transformado.

Desde o início, as ações e instalações do artista chamaram a atenção, e tornaram-se emblemáticas. As visões da obra de Barney sempre destacam alguns aspectos comuns. Segundo Sally O´Reilly, por exemplo,

> [...] estes exercícios perversamente dificultados podem ser lidos como a incorporação do desejo e da disciplina, o encontro de objetivos e restrições, e Barney faz as forças conflitantes que motivam e reduzem-nos na vida diária parecerem ridículas por seus irracionais configurações, apresentando a si mesmo como um herói patético que batalha contra o destino e a física (O´REILLY, 2009, p.121).

Blind Perineum faz parte do conjunto de obras Facility of Decline, de 1991, mostrado pela primeira vez na galeria de Barbara Gladstone em outubro do mesmo ano. Segundo Andrea Nitsche-Krupp, é basicamente um conjunto escultural de sete peças, com materiais não tradicionais, como polietileno, vaselina, material de luta, sacarose e tapioca. Blind Perineum constitui um dos dois videos ue acompanham a mostra, junto com Radial Drill. O primeiro video, de 89 minutos, mostra Barney escalando as paredes da galeria nu, exceto pelos acessórios de escalada, e o segundo uma interação do artista com o personagem Jim Otto e as esculturas da galeria. Marcas da escalada estão visíveis nas paredes e a disposição dos objetos é de aparente acaso.



Matthew Barney. Blind Perineum, 1991.

Ao final do video Blind Perineum, Barney, sobre um banco declinado de ginástica, coloca o último parafuso de escalada, envolvido em vaselina, em seu próprio ânus. A cena é filmada por duas câmeras: uma semelhante a uma câmara de vigilância, e a outra manipulada pelo personagem Jim Otto, que aparece em cor azul com o numero 00 marcado no canto inferior direito.

Nitsche-Krupp menciona a lista de verbos de Richard Serra como um preceito pós-minimalista adquirido por Barney enquanto estudante de escultura de Yale, em nota apontando um comentário do artista que esta seria como um "tratado moral" que ecoava em sua cabeça.

Em uma resenha da primeira exposição de Barney, Roberta Smith (1991) cita como precedentes do artista Chris Burden e Vito Acconci, além de Beuys, Nauman e Mapplethorpe, mas que este iria além de suas referências ao buscar novas dimensões na interação entre video, objetos e o espaço real.

De fato, o contexto criado torna o significado mais complexo do que as partes. Evidentemente, o video da ação, em si, traz a condição de uma atividade aparentemente sem finalidade, na qual o exercício físico leva aos limites do corpo, com a utilização recorrente da nudez, a alusão ao orifício anal como ponto sexualizado (mas que transgride a afirmação do gênero presente em Acconci e Schnemann), o desenho resultante das marcas da escalada nas paredes e teto.

A questão do desenho aparece mais substancialmente na série Drawing Restrait. O próprio termo "restrição" alude a todo arcabouço teórico da Body Art, e o ato de produzir sinais gráficos enquanto atado por um elástico que prende e dificulta seus movimentos remete a Up to and Inclining her Limits, de Carolee Schnemann. Mais uma vez há um código já bastante demarcado que nos introduz ao trabalho. Por ser uma série, de fato familiariza o recurso, de modo que já sabemos, primeiramente, do que se trata a ação. O interesse estaria, então, no modo com que cada novo evento trará novos elementos de significação que tornem também esse trabalho complexo como uma narrativa sempre não terminada.



Matthew Barney. Drawing Restraint 1, 1987.

Considerações finais

Estudando os vários discursos da Body Art do início dos anos 1970 foi possível verificar como uma série de discursos vão construindo um imaginário codificado para um conjunto de artistas e obras que se tornam paradigmas de uma proposta artística.

Questões como a utilização da nudez, os discursos em relação aos tabus do corpo, o gênero, a resistência à dor, violência, exaustão, constroem um código que se torna familiar e legível, especialmente em um distanciamento temporal.

Entender esses preceitos como um tipo de tratado que guia a arte contemporânea é ter em mente um primeiro decodificador de linguagem que permite o primeiro acesso ao

significado, porém este só é constituído, de fato, quando o novo contexto lhe concede tal complexidade que altera seus paradigmas.

Isso pode ser visto a partir do exemplo de Matthew Barney, que utiliza em suas obras uma série de elementos pré-codificados, mas avança ao tratá-los como signos móveis que serão lidos à luz da narrativa tecida pelo artista.

Referências Bibliográficas

ACCONCI, Vito. Steps into Performance (and out) (1979). In: STILES, K; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art:* a sourcebook of artits´ writings. 2. ed. Berkeley: University of california press, 2012, p.913-919.

O´REILLY, Sally. *The body in contemporary art*. New York: Thames & Hudson, 2009.

PLUCHART, François. Body art (1974). In: WARR, T.; JONES, A. *The artist´s body*. London: Phaidon, 2000, p. 218-219.

PLUCHART, François. Risk as the practice of thought (1978). In: WARR, T.; JONES, A. *The artist´s body*. London: Phaidon, 2000, p. 219-221.

SCHNEEMANN, Carolee. Eye body (1963). In: WARR, T.; JONES, A. *The artist´s body*. London: Phaidon, 2000, p. 197.

SCHNEEMANN, Carolee. From the Notebooks (1962-63). In: STILES, K; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art:* a sourcebook of artits´ writings. 2. ed. Berkeley: University of california press, 2012, p.840-842.

SMITH, Roberta. Matthew barney´s objects and actions. New York Times, New York, Oct. 25, 1991. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1991/10/25/arts/review-art-matthew-barney-s-objects-and-actions.html>. Acesso em: 02 set. 2016.

STILES, Kristine. Performance art. In: STILES, K; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art:* a sourcebook of artits´ writings. 2. ed. Berkeley: University of california press, 2012, p.798-820.

VERGINE, Lea. The body as language. In: HARRISON, C. ; WOOD, P. (org.). *Art in Theory, 1900 - 2000*: an anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell, 2003, p.906-910.

A Fotografia como Corpo Performatizado: a autoridade da imagem construída

Niura Legramante Ribeiro
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A fotografia, desde seu início, selou um pacto com a representação para formar sua noção de imagem. Pensar a fotografia sob a autoridade da imagem construída, como afirma Michel Poivert, é uma das proposições do presente artigo para discutir as possibilidades de autogestões em relação ao uso do corpo em determinadas práticas fotográficas contemporâneas. O corpo encenado no dispositivo fotográfico reafirma o princípio de imagens ficcionalizadas, que se configuram mais como um palco do que como uma janela aberta para o mundo. O texto analisa trabalhos de artistas que participaram da exposição de mesmo título deste artigo.

Palavras-Chaves: fotografia; corpo; encenação; auto-gestão.

The photograph, since its inception, has sealed a deal with the representation to form a notion of image. Think the picture under the authority of the constructed image, according to Michel Poivert, is one of the propositions of this article to discuss self-management possibilities in relation to body use in certain contemporary photographic practices. The body staged in the photographic device reaffirms the principle of fictionalized images, which are configured more like a stage than as an open window to the world. The paper analyzes the work of artists who participated in the exhibition of the same title of this article.

Key Words: photography; body; staging; self-management.

I

Para constituir a concepção de imagem no retrato, a fotografia desde o seu advento, estreitou relações com a teatralidade, ao realizar um acordo tácito entre o fotógrafo e o retratado, na construção das poses e expressões. Portanto, desde o seu surgimento a fotografia selou um pacto com a com a encenação. Mas, pode-se considerar que o dispositivo da encenação como obra, teve seu gesto inaugural, com *Autoportrait en noyé* (1840), de Hippolyte Bayard, que ensaiou sua própria morte. O caráter posado da fotografia encenada passou a compor os repertórios de fotógrafos com intencionalidades artísticas, como a Condessa Castiglione, Lady Clementina Hawarden, Julia Margareth Cameron e ainda as fotografias compostas de Henri-Peach Robinson e de Oscar Rejlander, alguns dos quais buscavam uma legitimidade do estatuto artístico para a fotografia. Nas escolhas estéticas do pictorialismo no século XIX, a pose também era composta de forma a se opor a ideia de instantaneidade. O *tableaux vivant* no século XIX e, depois na arte contemporânea, conjugam a relação estreita entre a fotografia, a teatralidade e a pintura, já que eram encenados quadros muito conhecidos da história da pintura e registrados em fotografia.

A estética da imagem construída se perpetuou em diferentes épocas de maneira mais ou menos exemplaria. Para Michel Poivert, a fotografia moderna parece ter recusado a sua parte de teatralidade, "como se carregasse a marca de uma arte desqualificada pela chegada das novas técnicas de registro"[1] e persistiu no "discurso da condição de anti-teatralidade dos críticos," constituindo-se como um anacronismo,

> pelo seu arcaísmo estilístico e, sobretudo, porque a imagem construída afirma o emblema de caráter artificial de sua construção e situa a criação fora de toda transcendência: a imagem construída não pode ser uma revelação da visão do mundo. Ela carrega, em sua impureza mesma de artifício, a crítica da crença na imagem natural do registro.[2]

Mas a concepção de anti-teatralidade perde força nas recorrentes práticas da fotografia encenada contemporânea. A fotografia teatralizada permite alargar a dialética entre arte e documento, aquela do real e da imaginação de forma a enraizar a questão fotográfica na história geral da representação, como lembra Poivert.[3] Para esse autor a fotografia teatral constitui a parte mais emblemática da fotografia contemporânea dos anos 2000. Pode-se lembrar que, ainda antes, artistas como Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Luigi Ontani, Joel-Peter Witkin, Jeff Wall, entre outros, também encontraram na encenação, um método para suas composições fotográficas. Assim, uma parte da fotografia contemporânea está interessada em performar imagens, de forma que não se configura como seu antigo ofício de ser uma janela aberta para documentar um mundo real, mas como um espaço cênico.

---

[1] POIVERT, Michel. *La photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010, p .211 e 223.
[2] Idem.
[3] Ibidem, p. 209-210.

Pode-se tomar as considerações do crítico francês sobre o que é uma imagem performada, a partir do capítulo "Destin de l`image performée," apresentado em seu livro *La Photographie Contemporaine.* Performar uma imagem, engendrar uma ação, é fazer uma imagem como um gesto com o propósito de abrir um sentido em relação às possibilidades expressivas do dispositivo do corpo. Ela não é determinada por um valor de uso. Sua teatralidade não tem a vocação de produzir necessariamente uma mensagem, mas de abrir um sentido.[4] A atuação não ocorre perante um público como na performance tradicional, mas é produzida para a câmera. Daí a consciência do artista de que está construindo uma ação para um registro ótico e tudo o que isto pode implicar na imagem. Performar uma imagem é, portanto, programar, executar uma ação buscando uma atitude expressiva, tendo a consciência do aparelho que aponta em sua direção e o registra. Nas encenações, o artista, além de fazer o papel de um diretor de cena, escolhe o cenário, o figurino, as situações corporais, a luz e, também, revela sua concepção de fotografia, pois dirige também o enquadramento, o momento da tomada fotográfica, o tamanho da ampliação. Programar e executar ações de naturezas diversas, enquadradas para o perímetro ótico da lente de uma câmera é o que define o limite do espaço de atuação do corpo. Trata-se de uma relação desse corpo com o espaço e a lente da câmera. O resultado estético da imagem é, assim, um olhar controlado pelas escolhas do artista.

II

Os usos da fotografia "tem se multiplicado ao extremo e muito especialmente no sentido de uma invenção de formas e de mundos que não devem nada ao real," como constata Régis Durand.[5] No teatro fotográfico vemos o olhar de alguém que vê o mundo, mas não o mundo real.[6]

A exposição "A Fotografia como corpo performatizado: a autoridade de imagem construída," [7] foi concebida a partir das considerações de Michel Poivert sobre a questão da "image performé," isto é, pensar como o corpo tem se performatizado, pelo viés da fotografia, como esta trabalhou com as encenações que reforçam o caráter de uma imagem construída. O título da exposição, portanto, não teve por objetivo associar ou rememorar o sentido que tiveram as imagens na história da performance, como alguns, por terem experiências com performances, poderiam interpretar. Não se trata de reeditar o sentido da performance como datação histórica de meados dos anos 1960 e 1970. Muito além deste sentido, a proposição foi a de discutir a fotografia pelo viés das encenações, que sempre estiveram presentes na história da fotografia. Assim, corpo performatizado não é uma expressão que, necessariamente, deva ser interpretado ou ter sua leitura atrelada à luz do que foi a história da performance na arte. O enfoque curatorial buscou uma abordagem do ponto de vista da fotografia que

[4] Ibidem, 213.
[5] DURAND, Régis. *La Experiência Fotográfica*. México: Ediciones Ve S. A. de C.V., 2012, p. 27.
[6] Ibidem, p 33.
[7] Com curadoria da autora deste texto, a exposição ocorreu no Espaço Cultural ESPM, de 21 de maio a 21 de julho de 2016, em Porto Alegre, a convite de Richard John.

pensa a construção de imagens do corpo por uma ação. Assim, partindo do princípio de que performar é engendrar uma ação, como lembrou Poivert, ao fazer uso deste termo a referência está no contexto da tradição fotográfica. Sabe-se que muito antes da chegada das manifestações da performance na arte contemporânea, performar o corpo esteve presente no teatro, no cinema e na história da pintura.

Para a exposição, procurou-se reunir artistas de diferentes gerações, aqueles que, de longa data já trabalhavam com a questão que norteia a exposição e, uma geração jovem de artistas, alguns dos quais ainda estudantes de Artes Visuais da Universidade. Participaram os artistas: Carla Borba, Chana de Moura, Claudia Paim, Clóvis Dariano, Danny Bittencourt, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Giordana Winckler, Laura Ribero, Liana Keller, Ana Cândida de Lima, Natalia Schull, Silvia Giordani e Stephanny Lotus.

É emblemático desta exposição, que a maioria dos artistas emprestam seu próprio corpo para a ação, embora alguns prefiram dispor de outras pessoas. Em comum, raramente dirigem seu olhar para a câmera. Mas, em todas as obras, é o artista quem dirige o olhar do fotógrafo. Da concepção à execução e ao registro fotográfico é a visão do artista que se impõe à obra.

Em muitos dos trabalhos da exposição, os artistas dispõem seus corpos imersos em paisagens, como nas fotografias, *Corpopaisagem#rosário 1 e 2* (2011), de Claudia Paim, cuja grafia do título já evoca sua intenção unificadora, seguido pela localização do lugar da ação:

> A experiência de estar trabalhando no extremo sul do país e ter duplo domicílio, vivendo entre Porto Alegre e Rio Grande, pode ser geradora das questões apontadas. Os contínuos deslocamentos entre as duas cidades e outros na paisagem sulina, com sua característica amplidão, produzem no corpo percepções de ter seu contorno borrado diante das grandes e desérticas extensões da região.[8]

Dada a distância de enquadramento em relação ao espaço e a escolha da iconografia da paisagem que circunda o corpo, este, muitas vezes, funde-se com a paisagem a ponto de poder passar despercebido num primeiro olhar, de não ser o elemento principal a ser visualizado, mas, como lembra a artista, "é colocado como outro dado visual na imagem." É preciso, portanto, escrutinar, adentrar, mergulhar na paisagem para percebê-lo. Assim, a paisagem não se oferece apenas como um cenário neutro, mas o corpo é pensado como "paisagem."

[8] Depoimento de Claudia Paim à autora, em 21 de agosto de 2016.



Fig. 1 | Claudia Paim, *Corpopaisagem#rosário 2.* 2011
Impressão em jato de tinta sobre papel algodão, 35x28 cm
Tratamento de imagem: Luciana Mena Barreto

A paisagem também é o local que acolhe o corpo performado de Elaine Tedesco. Em *Há 83 anos (2016),* a artista posiciona seu corpo num gesto de observar, ao longe, uma paisagem. Sendo a fotografia de 2016 e realizada em Berlim, Elaine afirma que "o título é um jogo com o tempo, pois há 83 anos Hitler subia ao poder na Alemanha, em janeiro de 1933." Para a artista,

> é o lugar que provoca o surgimento do trabalho: olhando o lugar eu [vejo] a cena que posso fazer ali. De dentro do espaço da cena, tendo em mente o quadro que escolhi, faço gestos evocando pausas de uma ação.[9]

A estrutura de madeira que abriga o corpo da artista pode evocar um mirante, um posto de observação, metaforicamente, um olhar vigilante para a história. Na fotografia *Nó* (2016), de Tedesco, o corpo se performa em relação a um objeto que a artista segura em suas mãos e cuja escala, oculta parte do corpo físico da artista. Tal objeto, faz uma auto-referência à artista, por se tratar de uma obra produzida anteriormente, com seu gesto corporal empregado nas linhas de torções modeladas num tecido. Há, portanto, duas representações de seu próprio corpo na imagem: uma personificada pela sua presença física e a outra pelas marcas de sua ação corporal, quando da criação e

[9] Depoimento de Elaine Tedesco à autora, em 03 de setembro de 2016 e 27 de outubro de 2016.

construção do objeto. Em seu trabalho, controla todo o processo, desde a escolha da paisagem e tudo o que envolve a criação da cena e concepção fotográfica resultante na imagem.



Fig. 2 | Elaine Tedesco, *Nó*, 2006
Fotografia, 100 x 127 cm | Foto: Elcio Rossini

Performar o corpo de forma que este, literalmente, seja absorvido por elementos da paisagem, parece ser o centro dos interesses estéticos nas práticas fotográficas de Sethpanny Lotus, Danny Bittencourt e Chana de Moura. Essas artistas colocam os corpos em estado de repouso, reclinados com partes submersas na água, em completa comunhão com a natureza, como em *Superfície* (2015), de Danny, *Quando é preciso ser corpo, de Chana* (2015), *Imersão Lúcida* (2016) de Sthepanny, podem evocar diálogos, pela semelhante situação de disposição corporal da pintura *Ophélia* (1851-1952), de John Everett Millais, mesmo que não tenha sido a intenção das artistas.



Fig. 3 | Stephanny Lotus, *Sem título, da série Into the Lucid Dream*, 2016
Fotografia sobre folha de ouro, 50X50 cm | Acervo do artista.

Diferentemente dos trabalhos de outras artistas, Danny e Stephanny, não utilizam seu corpo nas encenações, mas recorrem a performers que atuam sob suas orientações. Em algumas das fotografias concebidas por Lotus, o corpo se mostra em estado de repouso e, por estar deitado e com os olhos fechados, tanto pode evocar uma sensação de finitude existencial, como apenas uma situação de entrega a si mesmo. Sthephany atribui um papel importante na concepção do figurino com longos vestidos e nos cenários com flores e borboletas, que acrescenta aqueles já existentes na natureza. É significativa a associação entre corpos humanos em estado de repouso absoluto, desprovidos de seus movimentos e muitas borboletas que nele pousam e evocam o poder de transmutação, como em *Natureza Viva* (2016) e *Pequenos estudos cenográficos de dentro para fora* (2016).

As encenações corporais criadas por Danny Bittencourt criam uma atmosfera que reforça aspectos da psique do corpo, seja pela atribuição dos títulos das fotografias, *Resistência, Sufoco, Ausência*, seja pelo emprego de uma luz baixa e uniforme, pelas monocromias dos figurinos e das paisagens e, ainda, pelas situações de limites que se encontram os corpos semi-submersos, ou em estado de resistir a uma força que lhe é imposta.

Chana de Moura apresenta seu próprio corpo distendido, em situações de repouso, na água, sobre pedras, numa estrada ou sobre plantas. Esse contato corporal tão estreito com a natureza pode representar uma forma de revitalização e um despertar metafísico, de um corpo marcado pela incarnação das pressões da sociedade, conforme declara a artista:

> como Rousseau, acredito que nascemos naturais e que nos tornamos pasteurizados ao longo da vida, a partir da convivência sob o efeito de padrões sociais estabelecidos por

> uma sociedade já moldada. Assim, quando fotografo em meio natural ou quando coloco meu corpo enquanto parte pertencente a um bioma, é como se por aquele instante eu pudesse reconectar com meu ser essencial e com um passado não tão distante e que ainda existe em todo ser humano, ainda que apenas em forma de memória genética. [10]

Para a artista, o corpo encenado, embora possa se comportar como uma ficção, vai além de uma concepção estética, ao buscar um sentido físico-psíquico de reconexões com a natureza, como por ela apontada em seu depoimento.

As encenações fotográficas *Der Spiegel* (2016) e *Lampe Frau* (2016), de Giordana Winckler, discutem o corpo e sua inscrição social e cultural. Os títulos, em alemão, referenciam a produção das fotomontagens realizadas pela artista alemã Grete Stein, utilizados como ponto de partida para as fotografias de Giordana, cujas composições são realizadas por meio de fotomontagens em preto e branco, por meio de recursos de pós-produção digitais. A duplicidade de um corpo numa montagem espelhada em *Der Spiegel,* refere como lembra a artista, "ao lugar do corpo feminino, que se multiplica diante demanda de uma sociedade por papeis plurais. A mulher profissional, a mulher livre, a mulher que se descola de uma posição fixa e restrita no campo doméstico, a mulher no mundo." Este sentido do corpo feminino e sua inscrição social aparece também em *Lampe Frau,* ao revisitar as fotomontagens da revista *Idílio,* ilustradas por Grete Stein, entre 1948 e 1951. Essas fotomontagens mostravam a partir dos relatos das leitoras da revista, a condição doméstica das mulheres pois, "em muitos dos sonhos relatados para a revista, aparece o aprisionamento em que viviam as mulheres naquela época, confinadas aos afazeres da casa e aos cuidados para com a família sob o poder patriarcal," como lembra a artista e que, em alguns casos, ainda se perpetuam na atualidade. Além de confinar a pose de seu próprio corpo num abajour, a artista provoca ainda mais um estranhamento surreal na composição pela situação deste corpo-abajour ou corpo como objeto, elemento interno das residências, estar disposto numa paisagem. O figurino e a opção pelo preto e branco, remetem a uma outra época, quando as fotografias coloridas ainda não eram tão cultuadas. Se as composições foram criadas pelo método de ficções fotográficas, a narrativa referencia uma realidade.

[10] Depoimento de Chana de Moura à autora em 06 de agosto de 2016.



Fig. 4 | Giordana Winckler, *Der Spiegel*, 2016
Impressão fotográfica, 60 x 40 cm

A fotografia *Mendicância* (2016), de Liana Keller e Ana Cândida de Lima aponta para questões da condição social, cuja figura carrega um objeto afetivo nas mãos e se encontra com os olhos vendados, portanto, privada de sua identidade facial, sentada numa rua deserta, tendo o espaço de seu corpo limitado por um bambolê. Uma placa

de rua "obras a frente," ao fundo da composição, forma um contraponto entre a realidade e o corpo encenado.

O corpo feminino, privado de sua face identitária também aparece em *Cabeça de Terra,* (2012), de Carla Borba, resultante de suas proposições performáticas. A própria artista posa para a câmera, vestida com elegância, o que forma um contraponto com o ambiente abandonado em que se encontra; tem sua cabeça envolta numa meia transparente, preenchida com terra que, não somente oculta a sua fisionomia, mas provoca uma sensação de sufocamento. Essa cabeça informe, faz eco às manchas na parede ao fundo, e aos resíduos no chão. Um corpo sem rosto que não se deixa decifrar pelo regime da visibilidade, privado de suas partes mais nobres de representação.

La Femme 4 (2012), de Silvia Giordani, subverte o padrão tradicional estereotipado de como uma criança se auto-representaria, frontalmente, imitando o corpo feminino adulto ou como uma modelo da mídia. Ao invés disso, se coloca de costas para o observador de forma a retirar muitos dos códigos fisionômicos que poderiam lhe atribuir uma mera representação imitativa do corpo feminino. Esta forma de representação, questiona os olhares viciados em estereótipos atribuídos ao universo infantil.

O corpo performatizado por meio de foto-sequências se faz presente na série *Em seu lugar* (2014-2015), de Natalia Schul. Na fotografia *Movimento,* ensaia a cena a partir de um texto que cria: *sequência ocorre em um ambiente claro, se vêem poucos objetos – um tapete, um banco, uma mesa e um abajur – uma mulher aparece com seu corpo borrado por diversos e estranhos movimentos.* E, *Duas caras*, foi concebida por meio de uma descrição de anônimos, sobre fotografias de Vanessa Woodman: *Imagem borrada de uma mulher balançando a cabeça.* As ações corporais frente à câmera, esvanecem suas configurações físicas. Ao mesmo tempo em que os textos se transfiguram em iconografias, eles também funcionam como imagem e constroem ligações uníssonas entre a fotografia e a teatralidade.

Em *Do Sagrado ao Profano* (2014), Dariano, que também apresenta uma foto-sequência, emprega um sentido narrativo em que uma mesma figura em pose de êxtase deitada sobre uma cama, tem ao seu redor este mesmo corpo, em pé, que se desdobra e se sobrepõe um ao outro por transparências, em deslocamentos num espaço de atmosfera brumosa e monocromática. Abaixo dessa imagem, o artista como num friso contínuo, evoca um princípio cinematográfico de decomposição de alguns dos movimentos corporais presentes na cena superior, como se registrasse o corpo em câmera lenta. Pode-se lembrar ainda, das decomposições de movimentos corporais das fotografias futuristas. A construção espacial da fotografia lembra a forma de operacionalizar de antigas composições pictóricas, quando se tem uma cena num espaço maior e abaixo deste, criam-se vários quadros com outras cenas.

Na obra em foto-sequência, *Hábitos Domésticos* (2015), Laura Ribero trabalha com possibilidades de o corpo habitar um espaço. Pode-se dizer que as imagens são retratos encenados, na qual o corpo da artista explora diferentes e inusitadas posições

no espaço de uma poltrona, que não são aquelas adotadas comumente. Inusitadas também são as disposições espaciais dos corpos em *Transitory Places, Cinema Filmcasino, Viena* (2003) e *Transitory Places, Cinema Metokino, Viena* (2013). A artista dobra seu corpo, que tenta se moldar ao contorno de uma enorme estrutura numa sala de forma que, esse corpo, por estar com um figurino que tem o mesmo cromatismo da estrutura, e pela distância da tomada fotográfica, acaba por se camuflar com o espaço, podendo ficar, num primeiro olhar, imperceptível; em outra imagem, ocorre um estranhamento, que vem do corte abrupto da parte superior do corpo, excluída da representação, captada a partir de um espelho. Ao encenar suas fotografias num antigo cinema, em Viena, Laura reforça a concepção do universo da teatralidade.



Fig.5 | Laura Ribeiro, *Transitory Places, Cinema Metokino, Viena*, 2013
C-Print, 100 x 65 cm

Na fotografia, *Sem título*, (2007), Elcio Rossini desenvolve uma ação de tecer um bordado em favos, por longas horas, em muitos metros de veludo vermelho. Esse pano já fora utilizado como cortina de espetáculo e que, por isso, já carrega em si, uma experiência. Para o artista, estes favos tornavam possível que o tecido se desdobrasse em formas, para ações de performances.

O corpo se constrói no ato de tecer e, ao ser envolvido pelo tecido, transmuta-se em objeto, ao mesmo tempo que esse objeto, também se configura como corpo, em um vai e vem de trânsito entre a ideia de objeto e de corpo. O procedimento de fazer fotografias executando determinadas tarefas, como assim nomeia o artista, constitui-se num registro anterior para as realizações de suas ações performáticas, embora nem sempre sejam executadas: "o meu procedimento é normalmente de anotação, foto-performance para mim é uma anotação," afirma Elcio. São estes arquivos que tiveram uma intenção de pré-performances que se transformam em obra, pois o arquivo é a

obra em se fazendo, como diz Olivier Corpet.[11] Esse trabalho guarda, como bem lembrou o artista, "uma sobreposição de tantos tempos de experiências e de memórias, uma sobreposição de temporalidades."[12]



Fig. 6 | Elcio Rossini, Sem título, 2007
Fotografia, 26 x 40 cm

De modos singulares, cada artista engendra suas ações, por meio do dispositivo da encenação. *A Fotografia como corpo performatizado: a autoridade da imagem construída,* possibilitou verificar as questões poéticas tratadas por determinados artistas contemporâneos, referentes às memórias culturais, sociais, políticas e autobiográficas. Pode-se concluir, citando a Michel Poivert, quando afirma que, a Imagem performada é uma espécie de teatro envidraçado, e que a fotografia contemporânea, atualiza o teatral como estrutura de imaginários.[13]

Referências Bibliográficas

CORPET, Olivier. "L`archive-oeuvre" in *Les artistes contemporaines et l`archive. Actes du Colloque*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 7-8 decembre 2001.

DURAND, Régis**.** *La Experiência Fotográfica***.** México: Edicione Ve S. A. de C.V., 2012.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

[11] CORPET, Olivier. "L`archieve-oeuvre" in Les artistes contemporaines et l`archive. Actes du Colloque. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 7-8 decembre 2001.
[12] Depoimento de Élcio Rossini à autora, em 08 de setembro de 2016.
[13] Op. Cit. Michel Poivert, p. 218 e 227.

Depoimentos

Carla Borba (08.09.2016); Chana de Moura (06.09.2016);Claudia Paim (21.08.2016); Clóvis Dariano (25.04.2016); Danny Bittencourt (02.05.2016); Elaine Tedesco (03.09.2016); Elcio Rossini (08.09.2016); Giordana Winckler (22.08.2016); Laura Ribero (08.09.2016); Liana Keller (18.08.2016); Natalia Schull (25.08.2016); Silvia Giordani (23.08.2016); Sthenapy Lotus (19.08.2016).

A memória do corpo fotografado: liberdades da ironia no trabalho de Carlos Pasquetti

Cláudio Barcellos Jansen Ferreira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Carlos Pasquetti (1948) traçou seu percurso profissional com seriedade e ironia. A justaposição de aspectos aparentemente incompatíveis entre si se justifica pela transposição de uma indissociável configuração interna à sua personalidade. Nos trabalhos realizados em fotografia para os quais o artista empresta o próprio corpo para a criação de performances o artista cria uma tensão entre a ironia como memória do subterfúgio à identificação e como abertura à experimentação das identidades possíveis ao trabalho artístico. Quanto à característica da ironia de provocar o riso, Pasquetti faz uso especialmente desse viés. Torna essa abordagem um meio de acessar a precondição crítica à realização artística e perverter sua dinâmica objetiva.

Palavras-chave: Carlos Pasquetti; ironia; performance fotográfica; arte contemporânea no Brasil

Carlos Pasquetti (1948) traced his professional path with seriousness and irony. The juxtaposition of seemingly incompatible aspects each other is justified by the transposition of an indissoluble internal configuration of his personality. In works carried out in photography for which the artist lends his own body to create performances the artist creates a tension between the irony as memory of the subterfuge to identification and how openness to experimentation of possible identities to the artwork. Regarding the characteristic of the irony of provoking laughter, Pasquetti makes use especially of this bias. Makes this approach a way to access the critical precondition for artistic achievement and pervert its objective dynamics.

Keywords: Carlos Pasquetti; irony; photographic performance; contemporary art in Brazil

Carlos Pasquetti (1948) traçou seu percurso profissional com seriedade e ironia. A justaposição de aspectos aparentemente incompatíveis entre si se justifica pela transposição de uma indissociável configuração interna à sua personalidade. A ironia, que cedo aprendeu a empregar na relação com as dificuldades cotidianas, retorna reconfigurada para servir à realização de seu trabalho artístico. Nascido em Bento Gonçalves, em uma família dedicada a diversas artes, a irmã estudou com Ado Malagoli, a mãe era fotógrafa, o pai pintava, coordenava um grupo de teatro e se tornou um reconhecido fotógrafo da região, Pasquetti se criou envolvido por um ambiente doméstico formado pela reunião entre pessoas e culturas distintas.

> Essa ironia, ela vem de berço. Ela vem muito de uma mistura de italiano, brasileiro, isso, aquilo... é uma mistura. Então, essa coisa de ficar fazendo gesto, fazendo essas coisas vem muito dele também, vem muito da minha família. [...] E meu pai era assim... a minha casa toda, era muito... *Casa de Caetano*, entende? Era muito, assim, fluido. E tinha muito texto, tinha muita coisa para olhar, muita coisa para ver, e muita coisa para pensar, e muita coisa para tirar sarro. (informação verbal).[1]

Em 1966 vem para Porto Alegre e inicia os estudos na então Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Encontra um contraste entre a mudança radical pela qual passava a arte no mundo e a situação em Porto Alegre. Nesse momento alguns artistas das mais novas gerações iniciam uma mudança que levará a arte local a acompanhar os movimentos internacionais mais recentes. A maleabilidade do recurso retórico que dissimula uma contrariedade foi para Pasquetti, durante o período em que o Brasil esteve imerso em uma ditadura militar, a maneira pela qual conduziu sua ação como artista e suas ações artísticas, com o fim de resistir à censura, à opressão, à sua prisão, à coerção da liberdade. Na segunda metade da década de 1960 e na maior parte da década de 1970 o artista empregava em seu trabalho a fotografia, o Super-8, a impressão em ofsete e o desenho, em configurações as quais atendiam também a uma demanda do conceitualismo engajado, o qual compartilhava em larga medida o apelo à ironia para a realização de seu trabalho crítico à época no país.

O conceitualismo ao qual o trabalho de Pasquetti pode ser ligado nesse momento é o conceitualismo compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa, onde se desenvolveu como um movimento nomeado como *conceptual art*. Sobre a diferenciação entre arte conceitual, como desdobramento do minimalismo, mas rejeitando o objeto como fim da arte, e o conceitualismo, conjunto mais abrangente de trabalhos mantendo relação com as transformações sociais Jaremtchuk diz que

[1] Entrevista concedida por PASQUETTI, Carlos. *Entrevista Carlos Pasquetti*. [mar. 2015]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2015. 2 arquivos .mp3 (52min.).

> Os autores parecem ter excluído a arte conceitual norte-americana de um quadro mais amplo de transformações da década de 1960. Vincularam-na somente ao processo formalista e a diferenciaram do conceitualismo pela ausência de criticidade e vínculo com as transformações tecnológicas, políticas e econômicas que ocorriam globalmente. Talvez fosse pertinente incluí-la dentro do mesmo fenômeno de crise do objeto estético. Desta forma, a arte conceitual poderia ser compreendida como um amplo movimento de oposição à concepção de arte tradicional e a diferenciação com o conceitualismo não seria pertinente.[2]

De certa maneira a diferenciação proposta originalmente não deixa de configurar uma via incontornável no problema da consecução da crítica e da história da arte. As interpretações elaboradas sobre, e para, a história tornam-se, inevitavelmente, parte da história, sobre a qual se deverá realizar novas interpretações. Aplicando um princípio que busque reduzir um conjunto de artistas e trabalhos a um mesmo viés classificatório, a tendência seria restarem, como sugere Wood, "[...] um punhado de obras feitas num período de poucos anos por um número restrito de artistas [...]"[3]. A aproximação entre artistas diversos, com propostas diferentes, pode sugerir novas questões, justamente pela justaposição de suas individualidades. Cada artista é sujeito de suas escolhas poéticas, pessoais, aquilo sobre o que pensa e decide. Mas também é sujeito de suas idiossincrasias, maneiras de ser e fazer seu trabalho. Modos de interpretar aquilo de que o trabalho se compõe, ou seja, tudo o que vivencia. Assim como o sujeito constitui sua individualidade na própria experiência, a ironia assume a particularidade do propósito para o qual é demandada, por aquele que a cria, que a experimenta, que a vive.

Keith Arnatt (1930–2008), artista inglês, escreve que "a referência contínua ao desaparecimento do objeto de arte trouxe a mim a sugestão do eventual desaparecimento do próprio artista".[4] A realização de *Auto-enterro (Projeto de interferência televisiva)* (1969), inclui um questionamento sobre o papel do artista, do autor, como conclui Wood: "*Auto-enterro* é um retrato irônico do destino do autor modernista nas mãos da arte conceitual.".[5]

Essa maneira irônica de abordar a própria imagem importa na discussão da linguagem. As imagens foram transmitidas via televisão, em dias sucessivos, no horário de maior audiência, por 2 segundos cada imagem, sobrepondo-se à programação normal, sem qualquer anúncio ou explicação. O artista insere seu próprio corpo na imagem e o faz, dia após dia, ir desaparecendo. A questão discutida pelo trabalho, central à arte conceitual, é levada pela ironia a sugerir o inevitável desaparecimento do próprio artista, ou seja, um lembrete da transitoriedade da vida.

---

[2] 2007, p. 21.
[3] 2002, p. 6.
[4] *apud* WOOD, 2002, p. 37.
[5] 2002, p. 37.



Figura 1. Keith Arnatt (1930–2008), *Auto-enterro (Projeto de interferência televisiva)*, 1969. Nove fotografias sobre painel, 46,7 x 46,7 cada. Tate. Fonte: Wood (2002, p. 39)

Nesse mesmo período a transitoriedade, ou a fragilidade da vida, passou a ser vista de uma maneira diferente no Brasil, quando o país se encontrava imerso em um ambiente ditatorial, de censura e perseguição. Em uma situação de risco, de ameaça, a ironia se torna um subterfúgio valioso à disposição, e à exposição, do artista, encontrando de maneira parônima à sublimação humorística uma maneira de encarar o sofrimento, como afirma Slavutzky:

> O humor como atividade criativa facilita uma saída diante do real indesejado. Diante da morte, o humor pode lançar mão do humor negro, e com ele sorrir sem compulsão da poderosa pulsão de morte. O humor não existe tanto para gerar felicidade, mas para diminuir a infelicidade. Ele reduz o masoquismo, a mortificação, e faz a vida mais suave.[6]

[6] (2014, p. 132).

A discussão a respeito das sobreposições entre ironia, comicidade, humor, sarcasmo, cinismo, etc., não caberia aqui. De fato Slavutzky, em seu livro *Humor é coisa séria*, abrevia esse embate dizendo que "Realmente, estabelecer diferenças precisas não é fácil e, às vezes, pode até ser inútil.".[7] Então apenas sublinho a afirmação de Freud, que em seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* aproxima a ironia ao chiste[8], e assumo a definição de Kierkegaard, a qual concede à ironia função capital no embate do sujeito frente à realidade:

> Constantemente ocupado em elevar o fenômeno à ideia (a atividade dialética), ou o indivíduo é empurrado de volta, ou o indivíduo foge de volta para a realidade; mas a própria realidade só tem a validade de ser constantemente *ocasião* para este querer superar a realidade, sem que contudo isto aconteça; ao contrário, o indivíduo retoma em si estes *molimina* (esforços vigorosos) da subjetividade, encerra-os dentro de si em uma *satisfação pessoal*; entretanto, este *ponto de vista é precisamente a ironia.*[9]

A ironia, portanto, participa reiteradamente da experiência vivencial do sujeito, como recurso retórico à elaboração da realidade e, consequentemente, à realização de proposições críticas que visem o questionamento da mesma. Os artistas que atuavam no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, influentes de alguma maneira para o conceitualismo vigente, se valeram desse recurso grandemente com o objetivo de constituir trabalhos que apontassem para questões sensíveis na confrontação com a realidade evitando possíveis leituras literais. O que no caso específico dos problemas ligados à censura tratava-se de uma ação preventiva fundamental à sobrevivência naquele período.

Artur Barrio (1945) faz uma provocação irônica com *Situação T/T, 1* (1970) ação que, em uma de suas etapas, sugere o descarte de *corpos* dilacerados, mal contidos em *trouxas ensanguentadas*, no Ribeirão Arrudas, arroio degradado pelo esgoto, no centro de Belo Horizonte, para a exposição *Do corpo à terra* (1970).

[7] (2014, p. 150).
[8] (1970, p. 156).
[9] (2013, p. 164).



Figura 2. Artur Barrio (1945), *Objeto-trouxa na Situação T/T,1*, abril de 1970, Belo Horizonte. Fotografia de performance. Fonte: Freitas (2013, p. 157)

Os objetos-trouxa deixados no espaço público foram fotografados, assim como os observadores provocados pela situação curiosamente grotesca. A presença do corpo, sugerida, denota a inconformidade com a violência, denunciada. A imagem é descrita por Freitas: "Como *performers* dilacerados, os objetos-trouxa exibem sua tragédia: feridas expostas, ventres rasgados, eles repousam, nos limites da forma-matéria, em algum ponto das margens imundas de um esgoto urbano".[10] A descrição acompanha a fotografia, a descrição visual. O grotesco, como categoria estética, descreve um determinado interesse visual. O sarcasmo, espécie de ironia cáustica, perpassa a imagem.

A ação na qual Barrio apresentou seus objetos-trouxa como *corpos* expostos num espaço público ocorreu em abril de 1970. No dia 13 de maio daquele ano Antonio Manuel (1947) teve recusada sua proposta de ação para o XIX Salão Nacional de Arte Moderna. A ideia também envolvia a apresentação de um corpo, mas esse corpo era o seu próprio. Quando, na abertura do salão, após as formalidades de inauguração da mostra, o artista chamou a atenção do público para si e tirou a roupa, a comoção que tomou conta da assistência com seu protesto ganhou os jornais nos dias seguintes.

Entretanto, como informa Freitas, "[...] poucas matérias descreveram a natureza da obra recusada, o que significa que poucas tocaram, digamos, no cerne da questão".[11] A proposta da ação era exatamente no que consistiu o protesto, então o artista ironicamente realizou a obra ao mesmo tempo em que protestou pela recusa do salão.

[10] (2013, p. 155).
[11] (2013, p. 266).

Freitas ainda observa que não ficou claro, sobre a recusa, se o motivo seria a proposta em si ou sua qualidade artística. Mas completa:

> Por outro lado, e aí residiu a ironia de Antonio Manuel, é evidente que os parâmetros de julgamentos artísticos, já instáveis na arte moderna, tornam-se insustentáveis se a obra for, literalmente, o artista – o seu corpo, a sua vida. Pois não há como julgar a existência humana, a moral do espírito ou a história de um corpo a partir de critérios apenas 'estéticos' de discernimento e avaliação.



Figura 3. Antonio Manuel (1947), *O corpo é a obra*, 1970. Fotografia de performance Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: Freitas (2013, p. 266)

Antonio Manuel saiu do museu e se dirigiu para a casa de Mário Pedrosa, onde recebeu abrigo para sua obra e a constatação de que estava fazendo um *exercício experimental*

de liberdade. (FREITAS, 2013, p. 309). Pedrosa então defende a universalidade da ação de Manuel, o problema ético. Segundo ele

> Não adianta fazer arte do lixo, arte pobre, arte conceitual – todas essas formas. Está direito que faça, mas ele foi ao fundo desses problemas, para mostrar que se trata de uma incompatibilidade fundamental entre o homem e o ego, entre o ser e a sociedade de consumo de massa – a sociedade opressiva – que impede que a arte seja uma atividade legítima [...] Você colocou tudo o mais num plano estético. [...] Você colou de uma maneira esplêndida o problema ético. (apud FREITAS, 2013, p. 311).

A ação de Antonio Manuel carrega, como ainda finalmente recobra Freitas, "a exemplaridade política de um gesto que também podia ser visto [...] como experiência vivida" (2013, p. 311). Mas, concomitantemente à realização do gesto de desprendimento da formalização modernista, ainda assim a fotografia era esperada, era inevitável. Curiosamente uma das fotografias mais difundidas da ação é uma imagem que compõe a figura do artista com a arquitetura racionalista do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1963). Há, sem dúvida, o contraste entre a matéria domada do concreto armado e o indômito corpo do artista em ação, entretanto a imagem impõe, ao longo do tempo, seu próprio corpo, sutil.

O trabalho de Pasquetti *Sem título* (1972) parece apresentar algumas das questões levantadas pelos trabalhos vistos. A desaparição do artista, consumido pelo fogo, a denúncia, ainda que velada, da violência iminente e a exposição do corpo do artista, aqui abordada por sua antítese.



Figura 4. Carlos Pasquetti (1948), *Sem título*, 1972. Série fotográfica, dimensão variável. Fonte: Arquivo do artista

Dominique Baqué, em seu livro *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain* (2004), no capítulo *Paradoxos e aporias do íntimo*, analisa o trabalho de artistas que empregam a fotografia nos anos 1990.

> O fato, quando não há mais História em que se apoiar, mais mitologias coletivas a inventar, maior a tentação do recolhimento - da hesitação, da autarcia - nas micro-histórias

> e mitologias pessoais. É nessa intimidade que a arte dos anos noventa constituiu um dos seus paradigmas mais significativos. Mas a verdade é que, por mais habitual e reivindicada que tenha sido durante essa década, a noção de intimidade se mostra rebelde à conceitualização, frágil, precária e volátil.[12]

Duas imagens para dar conta de uma ação tão turbulenta. Tensa. Mas, surpreendentemente calma. A sequência sugere um desdobramento, um desvelamento, uma tomada desse plano da ação. Duas imagens nas quais aparecem os mesmos elementos: o artista, a máscara, o fogo. Pasquetti veste a máscara, *persona* protetora do fogo que o cerca. Tudo o que se vê, o artista, a máscara, o fogo, embora difícil de imaginar que com a mesma eficiência do fogo, tudo é volátil.

Em 1972, quando foi realizado esse trabalho, apesar do recrudescimento da ditadura, a arte local começava a assumir as diversas influências dos movimentos que seriam mais tarde classificados como pertencentes à arte contemporânea. Pasquetti, que nesse mesmo ano havia realizado uma ação emblemática em sua carreira, intitulada *Espaço para esconderijo*, inclui de maneira velada em seu trabalho uma crítica irônica à dificuldade de convivência com o cerceamento e a perseguição. Ele pessoalmente havia sido preso pela ditadura. E nesse contexto de diluição de instituições, de ascensão da incerteza, de desestabilização da sociedade, o artista se retrata em uma ação explosiva mas intimista.

As imagens em preto e branco reafirmam o contraste entre a iluminação difusa, pulsante, errática, temível do fogo e a escuridão que o enclausuramento excessivo e insuficiente representado pela máscara impõe ao rosto do artista. Sob a camada da imagem, resultado da sensibilização do sal de prata, já que realizada em fotografia analógica, permanece oculta a identidade, mas apenas para ser revelada. O trabalho do artista em fotografia, assim como em Super-8 desse período, carrega um componente de interiorização, de negação de realidades às quais não se adequa, entretanto de afirmação de sua criação. A distância temporal entre esse trabalho de Pasquetti e o realizado pelos artistas citados por Baqué, na década de 1990, parece se diluir na afinidade da proposição, quando do desencontro entre "[...] o benefício de um tipo de emoção supostamente pura e primitiva [...]" e a "recusa à ideologia...".[13] A geração, através do trabalho artístico, de mitologias pessoais revela a posição do artista, sob a proteção de sua criação. Segundo Baqué:

> Mitologias da autenticidade e da emoção, mas também da retração: as posturas íntimas são muitas vezes aquelas do ao

[12] Le fait, quand il n'y a plus d'Histoire à laquelle s'adosser, plus de mythologies collectives à inventer, grande est la tentation du repli – frileux, autarcique – sur les microhistoires et sur les mythologies personnelles. Sur cette intimité que l'art des années quatre-vingt-dix a constitué comme l'un de ses plus signifiants paradigmes. Mais il n'en demeure pas moins que, pour aussi usitée et revendiquée qu'elle ait été lors d cette décennie, la notion d'intimité s'avère rebelle à la conceptualisation, fragile, précaire et volatile. (BAQUÉ, 2004, p. 73, tradução nossa).
[13] (BAQUÉ, 2004, p. 75).

> lado, do hiato, do aquém. Escapar dos códigos sociais e da formatação cultural, fugir da alienação generalizada do corpo, dando nascimento a um corpo-sujeito, longe da ameaça do mundo.[14]

O corpo-sujeito de Pasquetti mostra-se contido. Pela máscara que assume e desempenha, pelo fogo que Impede a única abertura possível. O confinamento em um espaço tão exíguo como o delimitado pela fotografia configura uma autoimposição, escolhida pelo artista, para conter os elementos que apresenta, e coloca-los em evidência. A ironia pode ser uma máscara, um modo de leitura ou um enfrentamento, mas antes de tudo ela é uma *vanitas*.

Referências Bibliográficas

BAQUÉ, Dominique. Paradoxes et apories de l'intime. In: BAQUÉ, Dominique. Photographie plasticienne: L'extrême contemporain. Paris: Éditions Du Regard, 2004. p. 72-87.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*: Vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1970. 227 p.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger*: passagens conceituais. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007.

KIERKEGAARD, Soren. O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 2013. (Vozes de bolso). Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls.

SLAVUTZKY, Abrão. *Humor é coisa séria*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*: Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

[14] Mythologies de l'authenticité et de l'émotion, mais aussi du retrait: les postures intimistes sont bien souvent celles de l'à-côté, de l'écart, de l'en deçà. Échapper aux codes sociaux et aux formatages culturels, se soustraire à l'aliénation généralisée des corps en s'enfantant comme corps-sujet, loin de la menace du monde. (BAQUÉ, 2004, p. 75, tradução nossa).

Artur Barrio: Historicizando *Situações* e *Experiências*

Fernanda Pequeno
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

O artigo se debruça sobre a produção artística de Artur Barrio, utilizando o aporte teórico de Georges Bataille e Julia Kristeva. O texto propõe uma análise das *Situações* e *Experiências* que desde 1969 o artista vem deflagrando. Complexa e violenta em diversos níveis, a sua linguagem plástica aciona materiais e temas transgressores, ampliando a experiência artística, problematizando a noção de obra de arte e, consequentemente, também friccionando as acepções de História da Arte, ao incorporar o abjeto como categoria analítica. Através da utilização e ressignificação de materiais e temas extra-artísticos, as propostas artísticas de Barrio funcionam como centelhas poéticas e deflagradoras de reconfigurações estéticas, problematizando seus processos de historicização.

Palavras-chave: Artur Barrio; Abjeção; Georges Bataille; Julia Kristeva

This article focuses on the artistic production of Artur Barrio, using Georges Bataille and Julia Kristeva as a theoretical framework. The text proposes an analysis of the *Situations* and *Experiences* that since 1969 the artist has been setting off. Complex and violent in various levels, his plastic language sets transgressor materials and themes, expanding the artistic experience, questioning the notion of work of art and, consequently, rubbing the History of Art, incorporating the abject as an analytical category. Through the use and reinterpretation of extra-artistic materials and themes, Barrio's artistic proposals deflagrates esthetic reconfigurations, questioning their historicizing processes.

Key-words: Artur Barrio; Abjection; Georges Bataille; Julia Kristeva

Na parede da exposição Regist(r)os, montada em 2000 no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto, Artur Barrio escreveu que a história da arte no Brasil é bem mais longa do que as obras de Oiticica, Clark e Lygia Pape. Em entrevista, Felipe Scovino perguntou sobre o seu pertencimento à categoria "Arte Conceitual latino-americana", à qual o artista respondeu que não pertence, foi nela incluído[1]. Em suas palavras: "Não sou artista conceitual, claro que há conceito em alguns trabalhos ou situações. Sou um artistanáufrago"[2]. Quando indagado sobre seu posicionamento perante o legado do neoconcretismo para a "arte brasileira", respondeu que:

> Há que ser vacinado contra o contágio de ser automaticamente considerado "histórico" pela herança LC e HO [Lygia Clark e Hélio Oiticica]. [...] Não fui influenciado por LC e HO, fui-o pelo DADA e pelo Surrealismo[3].

Nossa intenção, portanto, é indicar a construção de um discurso crítico outro, não baseado na onipresença da herança construtiva na arte no Brasil, já que Barrio ocupa uma posição de difícil atribuição de filiações na arte e na cultura brasileiras. Nasceu em Portugal em 1945 e chegou ao país com dez anos de idade, começando a produzir desenhos no Rio de Janeiro por volta de 1967. Em 1969 participou do Salão da Bússola com lixo e trouxas ensanguentadas, o que chamou a atenção para o seu trabalho.

Apesar de lidar com aspereza ou desmaterialização, sua poética não se reduz a comentários políticos. É claro que a negatividade dessas obras também se deve à atmosfera política, social e cultural adversa, mas são mais do que reflexos. É desse modo que o *informe* batailliano torna-se operante. E se o abjeto é um dos possíveis avatares do *informe,* é porque ambos possuem um caráter que visa transgredir o *status quo*, seja em termos artísticos, institucionais e mesmo sociais. No Brasil, o abjeto tomou conotações políticas mais evidentes, sobretudo nas suas *situações* e *experiências*, quando distribuiu trouxas ensanguentadas, perambulou pela cidade durante quatro dias e quatro noites ou rasgou, com violência, a parede de galerias e espaços expositivos.

Durante a ditadura militar, tal estratégia lidou criticamente com a realidade, apontando questões políticas, subjetivas e artísticas (tanto no que se refere à produção, quanto a sua apreensão pelo espectador, mercadológica e institucional).
O abjeto está, psicologicamente falando, relacionado com a construção da subjetividade, porque a sua formação tem a ver com a linguagem. Ele é o que foi expulso do corpo e transformou-se em elemento alheio, estabelecendo os limites do corpo – que são mantidos pela regulação social e o controle -, mas também os do sujeito. Abjetar é negar, rejeitar algo como sendo baixo, ignóbil, asqueroso. À abjeção, portanto, está ligada a aversão, a repulsa, o nojo, a náusea.

[1] BARRIO in SCOVINO (org.), 2009, p. 261.
[2] BARRIO in SCOVINO, Ibid., p. 262.
[3] BARRIO in SCOVINO, Ibid., p. 263.

No texto "L'abjection et les formes misérables"[4], Georges Bataille falou que seria impossível fornecer uma definição positiva das coisas abjetas. Delas poderíamos falar apenas negativamente, como objetos de atos imperativos de exclusão. E podemos pensar que embora os excrementos fiquem durante certo tempo retidos no intestino, por sua "impureza", obedecem a esse imperativo da exclusão.

As coisas abjetas causam necessariamente aversão. Julia Kristeva é a principal teórica do abjeto e o localizou como não sendo nem sujeito nem objeto. O abjeto não tem um objeto definido, mantendo apenas uma qualidade do objeto: ser oposto ao Eu. Se, para cada Eu há o seu objeto e para as regras de conduta e regulação sociais há o seu abjeto, a abjeção é a iniciadora da cultura, como os espasmos ou vômito que protegem esse eu. Não há nada de objetivo ou objetual no abjeto, ele é simplesmente a fronteira repulsiva entre o eu e o outro.[5]

A aversão à comida é talvez a forma mais elementar e arcaica de abjeção. Outra forma extrema de abjeção é aquela que se relaciona com o cadáver, não por sua falta de saúde ou limpeza, mas porque perturba a identidade, o sistema, a ordem. O abjeto não respeita fronteiras, posições e regras, caracteriza-se como um entre, ambíguo. Kristeva formulou a sua abordagem da abjeção como uma teórica da literatura, utilizando a psicanálise, mas também em diálogo com Bataille, Lévi-Strauss e outros antropólogos. Para a autora, o abjeto é o que de mais primitivo existe em nossa economia psíquica, sendo mesmo anterior ao surgimento do eu, nos notificando dos limites do universo humano[6]. Mas ela pondera que o abjeto é essencialmente diferente do "estranho" (Freud) e também mais violento.

Hal Foster propôs no quinto capítulo do livro *O Retorno do Real*[7] uma análise da arte pós moderna a partir da relação entre o real e o trauma. O crítico norte americano abordou esta arte como preocupada com a posição do olhar-do-objeto, o não-sujeito por excelência, ou aquilo que foi abjetado no processo de formação de identidade. O corpo, ou o cadáver, seriam os melhores exemplos a esse respeito. No referido texto, Foster enfocou trabalhos americanos que lidam com o abjeto (Mike Kelley, Cindy Sherman etc.), beirando o grotesco. O desejo de tocar o real e o fascínio pelo abjeto seriam, então, procedimentos que caracterizariam a arte recente.

Nós estamos interessados na abjeção que se relaciona com os trabalhos de Artur Barrio, devido ao uso que ele faz dela em seus processos de trabalho, incorporando-a a suas feituras. É dessa maneira que algumas de suas obras tornam-se repulsivas, dificultosas, colocando-se como uma espécie de obstáculo para a percepção do espectador. Nas palavras do próprio artista, em seu texto "Manifesto", de 1969:

> Partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel

[4] BATAILLE, 2012, p. 220.
[5] KRISTEVA, 1993, p. 9.
[6] KRISTEVA, Op. Cit., p. 11.
[7] FOSTER, 1996.

> higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc.
> Portanto, 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[8].

Oriundo do cruzamento da herança experimental dos anos 1960 com a contracultura e o desbunde, o trabalho de Artur Barrio inscreve a sua existência não porque opta por obras ou vivências, mas porque, em seu lugar, propõe *situações* e *experiências*, rompendo com o isolamento do campo artístico como acontecimento estético. Complexa porque transgressiva em diversos níveis, a sua linguagem artística afirma a morte do objeto de arte, ao mesmo tempo em que amplia a experiência artística, tornando-a passível de acionar materiais e temas diversos.

É desse modo que os seus trabalhos não se caracterizam como proposições (ambientais, corporais), como aquelas levadas a cabo pelos artistas oriundos do neoconcretismo como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, mas como *situações* e *experiências* nas quais o artista relaciona sua própria subjetividade e o espaço urbano, confrontando também o espectador.

Acionando refugos os mais variados (orgânicos, culturais, fisiológicos, sociais), as *situações* de Barrio foram experiências-limite, tanto em termos estéticos, quanto existenciais, para ele e para os observadores, questionando os posicionamentos culturais, políticos, sociais e econômicos através do interesse pela relação entre o Brasil, a América Latina, a América do Norte e a Europa, e também nas/ das instituições artísticas.

Em entrevista a Paula Azulgaray, o artista respondeu sobre o que viria a ser *situação*: *"Qualquer situação em que você não sabe plenamente o que fará, é uma 'situação'. Um ponto de interrogação, que eu chamo de 'situação'"*[9]. Ou seja, nas *situações* a tônica é posta no instantâneo da duração e na fragilidade de seu acontecer.

A especificidade das *situações* e *experiências* do artista e a sua diferenciação em relação às performances, happenings, ações e *body art* internacionais foram exploradas por Viviane Matesco em sua tese de doutorado intitulada "O corpo como questão na arte contemporânea" (2008). Para a pesquisadora, assim como para o artista, as ações de Barrio, estão distantes de manifestações internacionais centradas no corpo, como os *happenings*, as ações Fluxus, a Body Art e a performance

[8] BARRIO in CANONGIA, 2002, p. 145.
[9] BARRIO, 2003.

(MATESCO, 2008, p. 64). A autora afirmou também que em Barrio a consciência do corpo se diferiria daquela da *body art*: o trabalho do *body artist* teria o enigma da culpa, a marca do que há de mais negativo, repressor e primário na tradição judaico-cristã, enquanto para Barrio o uso do corpo seria celebração da vida.

Artur Barrio está interessado em fluxos e refluxos energéticos que mantêm o universo em movimento e, consequentemente, possibilitam a vida humana. Suas *situações* criaram curto-circuitos nos locais em que foram deflagradas. Com o despejo de *trouxas* contendo pedaços de unha, saliva (escarro), cabelos, urina, fezes, meleca, ossos, papel higiênico, modess, etc., em diversos locais da cidade do Rio de Janeiro, como em *Deflagramento de situações sobre ruas*, de 1970, o artista confrontou o espaço público, os transeuntes-espectadores e também a noção de obra de arte.

> *Situações* partem do pressuposto de pegar o outro pela surpresa, de criar uma situação que o desconecte do momento em que ele se encontrava e lance-o em outro espaço de percepção, de visão das coisas através da surpresa, fazendo-o viajar para um outro sistema perceptivo, algo inabitual. [...] Então as *situações* para mim partem desse pressuposto, como foram as Trouxas, [...] caso se considerasse aquilo arte ou não, o que seria aquilo? O que quer dizer? Enfim, mexer com as pessoas, com seus fundamentos, conceitos num mundo canalizado, formal.[10]

No Salão da Bússola, realizado em 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Artur Barrio apresentou pela primeira vez as *trouxas ensanguentadas.* Intitulado *Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY...*, o trabalho era formado por um saco com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho, preenchido por espuma de borracha, tinta, sangue e outros dejetos, sugerindo o museu como um depósito de lixo. Durante o mês da exposição, as trouxas sofreram intervenções do público e de outros artistas, que despejaram mais lixo sobre elas, picharam o tecido com palavrões, jogaram dinheiro etc.

A essa "fase interna", como a chamou o artista, seguiu-se uma "fase externa", quando as trouxas e o lixo acumulado foram levados para fora do museu e apoiados sobre uma base de concreto, onde permaneceram até o dia seguinte, quando foram recolhidos para o lixo do MAM-RJ. Nesta operação de transporte da "obra" para a área externa, o artista acrescentou pedaços de carne.

Rodrigo Krul falou das trouxas ensanguentadas (T. E.) como "párias cuja materialidade fluida na sua condição explícita de dejetos naturais e industriais, impossibilitam sua captura pelo sistema de castas do museu"[11]. Dessa maneira, o pesquisador abordou a natureza transitória das *T.E.*, atestando que:

[10] BARRIO em depoimento a Cristina Freire, in FREIRE, 1999, p. 150.
[11] KRUL, 2007, p. 5

> Nestes "objetos-dejetos", existe um ciclo entre organismos dependentes – o humano e o industrial – presente no conteúdo das trouxas: cabelos, sangue, pedaços de unha e ossos caracterizam a identidade biológica do indivíduo; os artigos derivados da indústria como tinta e pedaços de filme (negativos), caracterizam o produto industrializado serial. A combinação destas duas características, presentes no papel higiênico, absorventes íntimos e algodão usados são o vínculo que a identidade biológica mantém com a manufatura.[12]

Os "objetos-dejetos" de Barrio negam qualquer *valor:* seja *de uso, de troca, de culto* ou *de exposição* pois, ao serem retirados da exposição, tornam-se resto. Se antes, pelo tipo de material que acionavam já não possuíam *valor de uso* nem *valor de troca,* ao perderem a sua circunscrição institucional, os trabalhos confundem-se com os resíduos cotidianos, provenientes da própria vida comum e perdem, assim, também o seu *valor de culto* e o seu *valor de exposição.*

A impossibilidade de os usarmos, de os adquirirmos (possuí-los), de cultuá-los ou de serem encarados como obra de arte, faz com que regressem para o local de onde vieram, o cotidiano *improfanável*, no qual não há diferença entre os dias de trabalho e os de festa ou de sacrifício. Nesse sentido, o artista propôs, em texto escrito na parede da instalação no Pavilhão Brasileiro da 54ª Bienal de Veneza de 2011 que a arte "não funciona; não produz; não acontece; não desmerece; não refaz; não esmorece!". Mas é justamente aí, na sua *inutilidade* que reside o poder questionador da arte, o seu *valor*.

À negatividade de um paroxismo paralisante do lixo industrial e anônimo, Barrio somou no trabalho seguinte com as trouxas, marcas pessoais e/ou afetivas (exemplificados por Krul como: preservativos, impressões digitais, saliva em um copo de plástico, a areia suja do gato, ou, no caso das trouxas: modess, algodão usado, indícios de pessoalidade) que atuaram afirmativamente em relação às subjetividades. E é desta maneira que a natureza das *T.E.* se afirma como o encontro entre íntimo e coletivo.

Deflagramento de situações sobre ruas é composto de sacos repletos de resíduos orgânicos, inorgânicos e industriais, chamados pelo artista de objetos deflagradores, funcionando como centros acumulativos energéticos. O despejo dos sacos contendo tais refugos ocorreram em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro, criando entre eles "continuidades elétricas". Quem registrou o despejo de tais sacos e as reações dos transeuntes foi César Carneiro e quem dirigia o carro era Luiz Alphonsus.

Assim, podemos perceber que o artista não faz uso da escatologia e da abjeção como tema, mas como estratégia de atuação. É isso que torna o seu trabalho tão contundente. Operacionalizando o abjeto e o escatológico e se aproximando do

[12] KRUL, ibid., p. 2-3.

informe, Barrio afirma a relação possível da arte com sensações de repulsa e nojo, sem cair em uma alegoria cosmética.

Segundo Giorgio Agamben, a separação entre sagrado e profano se dá também no corpo e é dessa forma que algumas funções fisiológicas são isoladas e reprimidas como a defecação. Essas proibições se dão a nível comportamental e também de linguagem e aí o italiano propôs a profanação da defecação:

> Trata-se, sim, de alcançar arqueologicamente a defecação como campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum. Ou melhor, trata-se de aprender um novo uso das fezes, assim como as crianças estavam tentando fazer a seu modo antes que interviessem a repressão e a separação. As formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva.[13]

Em *P.....H.....,* de 1969, Barrio já havia feito um elogio do caráter perecível do papel higiênico. Em uma interessante metáfora escatológica do estado brasileiro naquele momento, o trabalho foi realizado atrás do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com rolos de papel higiênico sendo lançados ao contato com o ar e a água.

A associação do papel higiênico com o universo da higiene da "sujeira" e da sexualidade desses órgãos (vagina e ânus) implica numa outra materialidade e leitura do trabalho. Agravante ainda é o fato de ele ter sido realizado nas proximidades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o que fricciona a sua possibilidade de apreensão institucional, e se relaciona com as trouxas ensanguentadas que o artista deflagraria posteriormente, no Salão da Bússola, entendendo o espaço do museu ou da galeria como o do banheiro e o da lixeira: ao mesmo tempo um lugar de *obrar*, no sentido de despejar restos e também de criar, produzir e expor obras.

É dessa maneira que Barrio vem elogiando, em lugar da *forma,* o *informe.* E, se a humanidade não caminha para produzir, mas para gastar e exceder, o artista emprega essa energia sobressalente, elogiando o desejo como maneira de "operar a transição entre pessimismo e ação"[14]. É assim que seu trabalho se difere de outras estratégias recentes de confrontação através da espetacularização das vísceras, de fluidos corporais ou de funções fisiológicas, cuja proposição crítica se esvaziaria pelo choque puro e simples.

Atuando mais abstratamente, Barrio problematizou a realidade em diversos níveis. Propondo a sujeira e a incorporação de materiais precários, incluindo resíduos orgânicos e a utilização do banheiro como um local de produção e de exposição, o artista igualou este último aos espaços do museu e da galeria. Em uma operação transgressiva de diálogo com a estranheza do mundo, Barrio intentou reabrir a

[13] AGAMBEN, 2012, p. 75.
[14] BARRIO, CadernoLivro de 1978, reproduzido em CANONGIA, 2002, p. 143.

percepção do espectador, que segundo ele estaria embotada.[15] Se a própria vida não é "limpa", o artista a propõe como não catártica, redentora ou expiadora de culpa mas, ainda assim, afirmativa.

No *Deflagramento de situações sobre ruas*, as *trouxas ensanguentadas* foram depositadas na rua e encontraram aí o seu *habitat* natural, como "objeto cataléptico transitando entre morte e vida".[16] Absolutamente sem "utilidade" e sem uma aplicação prática, as *trouxas* se equiparam tanto ao lixo anônimo despejado pelos cidadãos "de bem", quanto aos "presuntos desovados" e esquartejamentos, prática comum durante a ditadura militar por parte de grupos de extermínio que atuavam como "esquadrões da morte".

O sentido provisório do trabalho de Artur Barrio passa por suas ações em espaços externos como o entorno do museu e também terrenos baldios, praias, ruas, praças e parques, *situações* que fazem com que esses ambientes tenham suas funções e usos transformados. Sua opção também em lidar com materiais como carne e dejetos aponta para uma atitude crítica do artista em lidar com "tudo que é posto de lado"[17], com o que é renegado pelo mundo da arte e também socialmente.

Situação cidade Y campo, realizado posteriormente, também em 1970, foi feito com setenta e duas bisnagas, agrupadas de oito em oito pães enroladas com linha vermelha, como dinamites, prestes a explodir, quando lançadas. Diferente do processo de *4 dias 4 noites*, realizado a pé, aqui o percurso foi de carro, de Copacabana à Lagoa de Marapendi, na Barra da Tijuca. O pão, nesse caso, apareceu tanto como alimento (que "vivo" se decompõe e cria bolor), quanto como falo.

Desconcertantes, essas bisnagas, ao serem lançadas, não necessariamente seriam apreendidas positivamente. Mas, seja como for, o artista literalmente "repartiu o pão" com os espectadores, dividindo com os transeuntes a possibilidade de uma *situação* estética. Se nesses trabalhos o artista estava interessado em proporcionar uma troca com os espectadores, a partir de 2002, Barrio passou a afirmar que não é o espectador quem faz a obra, desmistificando a leitura relacional ou participativa de seus trabalhos. As pequenas explosões que a deflagração dessa e de outras *situações* suscitaram, tornam o pão de *Situação cidade Y campo* e a batata de *Quase nada* e de *Projeto batatas*, energia condensada, em termos não apenas orgânicos, como simbólicos. É deste modo que os deflagradores e também os textos do artista funcionam como fagulhas, centelhas.

Também nas *experiências* que desde 1987 o artista vem realizando, a provisoriedade permanece em arranjos que privilegiam materiais frágeis como barbante, sisal, pregos, inscrições na parede. Ações simples – realizadas no próprio espaço expositivo, que é encarado como um ateliê – com furadeira, martelos, pregos e

[15] Citado por CANONGIA, 2002, p. 261.
[16] KRUL, Ibid, p. 6-7
[17] BARRIO, reproduzido em CANONGIA, 2002, p. 146.

chaves de fenda são desempenhadas pelo artista que marca e faz incisões nas paredes.

Na *Experiência nº5,* temos a violência do gesto. Realizada na galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, o trabalho se *forma* através dos atos de furar, rasgar, descascar, abrir buracos, gravar na parede, ao invés de simplesmente escrever a lápis, na tentativa de expor as suas entranhas. O artista salienta, assim, as fissuras da instituição que separam o seu papel daquele da criação artística.

Essas *experiências,* realizadas com muito pouco (elementos orgânicos, restos diversos), ganham ainda mais contundência porque Barrio insere, além dos refugos, também textos nas paredes que antes estavam presentes em seus CadernosLivros, e que agora integram o espaço expositivo.

Na *Experiência nº 16,* realizada no Torreão, em Porto Alegre, em 1999, a carne secava em varais instáveis e precários ou presa na parede, como a carne de sol exposta nas feiras nordestinas. A *Experiência nº 18*, montada no mesmo ano no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, também utilizou carne e outros materiais e objetos diversos, como se obtidos junto ao mar após uma ressaca.

Mais recentemente, a poética de Barrio vem se baseando no mar. Mas a imensidão atlântica que interessa ao artista não é nem plácida nem aquela heroica da epopeia camoniana. É deste modo que para Barrio a linha do horizonte (não) determina o espaço pois a atuação do artista é muito mais que cartográfica. Ela é matérica, simbólica e metafórica, incluindo aí dimensões políticas, econômicas, culturais, mas também sensoriais, orgânicas e subjetivas.

Em entrevista à Paula Azulgaray, Barrio definiu assim a "realidade" e a experiência direta com a obra: "a realidade é a mesma coisa que o amor: a pessoa baba um pouco, o sexo tem odor, há o suor, há os gritos. Não é uma fotografia"[18].

O artista está interessado no processo energético que provoca reações psicorgânicas de envolvimento do espectador, seja em implicações de prazer ou repulsa[19], incluindo, para tal, *experiências* com espaços e realidades diversas. É dessa forma que a cidade, as paredes das instituições ou a privada da galeria funcionaram como a tela ou o papel que receberiam as inscrições do artista e o local da exposição funcionou provisoriamente como ateliê.

Situações e *experiências* acontecem em uma espaço-temporalidade específica cujo acesso ao pesquisador pode se dar apenas parcialmente pelos CadernosLivros. Muitas vezes o contato sensorial com o trabalho é vedado ao espectador e embora os registros fotográficos, sonoros e filmográficos permaneçam enquanto documentação, não substituem a experiência direta com o trabalho. Os CadernosLivros, no entanto,

[18] BARRIO em entrevista a AZULGARAY, 2003, s. p.
[19] BARRIO, 1970, reproduzido em CANONGIA, 2002, p. 146

compostos de cadernos manuscritos com fotografias, texto e desenhos e que vem sendo produzidos pelo artista paralelamente, fornecem pistas.

Se, como apontou Jean-Luc Nancy[20], o que resta da arte hoje são vestígios, o que resta é também o que mais resiste. E se a história da arte é a sobreposição de tais traços, podemos concluir, assim, que esquemas construtivos inconclusos não esclarecem o rigor processual de Artur Barrio. Sua poética aproxima-se do *informe* batailliano como um *work in progress* e, apesar da incompletude, suas *situações* e *experiências* indagam por apreensões críticas e institucionais. Cabe pensar em como historicizá-las.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações.* Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.

ARTUR BARRIO. *Pavilhão Brasileiro na 54ª Bienal de Veneza* coordenado pela Bienal de São Paulo. Catálogo organizado por Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, 2011.

BARRIO, Artur. Entrevista a Felipe Scovino. In: SCOVINO, Felipe. *Arquivo Contemporâneo.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. Entrevista a Paula Azulgaray. In: "A insubordinação de Artur Barrio". Publicada na Revista digital *Trópico*, em 2003. Disponível em: http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl

_____. *Barrio.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de A noção de despesa.* Lisboa: Fim de Século, 2005.

_____. *Georges Bataille. Vision of excess. Selected Writings.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

_____. *Oeuvres complètes II. Écrits posthumes. 1922-1940.* Paris: Galimard, 2012.

CABO, Sheila. "Barrio: A morte da arte como totalidade". In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio.* Rio de Janeiro: Modo, 2002.

FERREIRA, Glória & TERRA, Paula. *Situações: arte brasileira – anos 1970.* Exposição realizada na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2000.

[20] In HUCHET, 2012, p. 289-306.

FOSTER, Hal. *The return of the real.* Cambridge e Londres: The MIT Press, 1996.

JACQUES, Marcelo. "Georges Bataille e as formações do abjeto". In: *Outra travessia* nº5. Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201/showToc

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on Abjection.* New York: Columbia University Press, 1993.

KRUL, Rodrigo. "A transitoriedade do objeto em Artur Barrio". In: *Anais do XIV Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Arte e Espaço: Ambientações Híbridas.* Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2007. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=anais_encontros:xiv:rodrigo_krul.pdf

MATESCO, Viviane. *O corpo como questão na arte contemporânea.* Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

NANCY, Jean-Luc. "O vestígio da arte". In HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte.* São Paulo: EDUSP, 2012.

Websites
http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/

Vídeos
ARTUR Barrio. *Desígnio.* Vídeo de Marcos Bonisson. Disponível em: http://www.arturfidalgo.com.br/video_barrio.html

Uma modernidade decaída: Andrelino Cotta e a representação da cidade

Raimundo Nonato de Castro
Universidade Federal do Pará

O pintor Andrelino Cotta, nascido na cidade de Cametá – Pará, realizou uma serie de exposições na cidade de Belém, destacando-se entre outras a de 1954, exposição na galeria de pintura do "conceituado estabelecimento, Casa Loureiro", cujo proprietário era o "cavalheirismo de Wladirson Pena" que, merecia destaque pelo incentivo as artes na cidade de Belém. A matéria publicada pelo Jornal *A Província do Pará* destacava os quadros que compunha a exposição do renomado pintor. Revela-se na exposição os motivos "inspirados em assuntos amazônicos", e colocava em evidencia a força viva e preponderante das características humanas. As cores presentes nos quadros, segundo Jaques Flores (1898 – 1962), encantavam os olhos como "verdadeira e harmoniosa exuberância de cores, apreciadas aos mais interessantes aspectos da vida da nossa gente e das nossas coisas". Além disso, o pintor contribuiu com as suas caricaturas de crítica social nos diversos veículos de comunicação da cidade de Belém.

Palavras-chave: Belém; Andrelino Cotta; Modernidade; Pintura Amazônica

The painter Andrelino Cotta, borned in the city of Cametá - Pará, perfomed an exhibition series in Belém, highlighting among others, the 1954 exhibition in painting gallery "reputable establishment, Casa Loureiro", whose owner was the "gentlemanly Wladirson Pena" that deserved prominence by encouraging the arts in the city of Belém. The article published by the newspaper *A Província do Pará* highlighted the frames that compose the exhibition of the renowned painter. It is revealed in the exhibition grounds "inspired by Amazonian issues" and put in evidence the living and leading force of human characteristics. These colors in frames, according to Jaques Flores (1898 - 1962), delighted the eyes as "true and harmonious exuberance of colors, appreciated the most interesting aspects of life of our people and our things." In addition, the artist contributed his caricatures of social criticism in various media of the city of Belém.

Keywords: Belém; Andrelino Cotta; Modernity; Amazon Painting.

O subúrbio em evidencia: a exposição de quadros de Andrelino Cotta[1]

Em 1954, Jacques Flores[2] publicou no jornal, *A Província do Pará,* nota intitulada "Andrelino Cotta – Pintor Amazônida", destacava que o pintor "mais uma vez" recebia justos aplausos dos admiradores de toda a cidade, em decorrência da exibição de quadros. A exposição ocorreu na galeria de pintura do "conceituado estabelecimento, Casa Loureiro", cujo proprietário o "cavalheirismo dr. Wladirson Pena", que merecia destaque pelo incentivo as artes na cidade de Belém. Os motivos presentes nos quadros eram "inspirados em assuntos amazônicos", colocavam em evidencia a força viva e preponderante das características humanas. As cores presentes nos quadros, segundo o crítico, encantavam como "verdadeira e harmoniosa exuberância de cores, apreciadas aos mais interessantes aspectos da vida da nossa gente e das nossas coisas".

Dentre os quadros que ganharam destaque na exposição estavam "Amassadeira de açaí", "Venda de tacacás", "Carimbo" e "Fim de duas vidas", os quais destacavam-se pela sua imponência "sem nenhuma dúvida, nos põem diante da realidade local". As cores das caboclas amazônicas evidenciavam-se nos trajes e nos movimentos que marcavam essas duas representações.

O crítico concluiu que sua pretensão não seria a de tecer comentários sobre os trabalhos, mas "deixar dito que a sua exposição deve ser visitada, pois os quadros são dignos de admiração". As dimensões dos quadros davam ao crítico a sensação de vibração, pois o pintor conseguiu fazer com que "defronte de um igarapé a gente chega a sentir o cheiro da sabujem do mato e do ujuco". O caboclo Andrelino Cotta, "reveste sempre as suas telas com a beleza da paisagem amazônica". As imagens tratam dos aspectos da periferia. Representam a cidade de Belém, constituindo uma identidade belenense.

As tarefas econômicas representadas nas figuras 1 e 2 demonstram, que muitas dessas atividades ficavam a cargo das mulheres, que assumiram em muitos momentos a condição de responsáveis pelo lar e pela subsistência da sua família. Embora as ocupações desempenhadas fossem consideradas importantes para a cidade moderna, o subúrbio, aos olhos das elites, concentraria os trabalhos considerados atrasados, para tanto um conjunto de normas procurava regular o modo de vida da população "incivilizada".

---

[1] Andrelino da Costa Cotta nasceu na cidade paraense de Cametá, no dia 30 de novembro de 1894. Filho de Roque da Costa Cotta e Olímpia de Leão Cotta. Estudou música na Associação dos Artistas Paraenses e pintura na Academia de Belas Artes do Pará. Foi professor do Conservatório de Belas Artes do Pará. Fez música de câmara no Rádio Clube do Pará e deu recitais no Teatro da Paz. Membro da Orquestra Sinfônica Paraense. Era violoncelista, e compôs pequenas peças para seu instrumento. Cotta destacou-se pela produção artística, sobretudo após a sua vinda para a cidade de Belém, ao que tudo indica, em julho de 1919, pois as primeiras referências ao pintor, na capital do Pará, estão nas páginas do jornal *O Estado do Pará,*[1] como professor do Instituto Siqueira Mendes, na vila do Pinheiro (atual distrito de Icoaraci). Foi também professor de desenho da Escola Normal do Pará. Faleceu em 1972.

[2] Luiz Teixeira Gomes - 1898-1962, foi um ativo crítico de arte trabalhou em diversos periódicos que circulavam no estado do Pará.

A tela "Amassadeira de açaí" evidencia o cotidiano da periferia, bem como a circulavam neste espaço, embora os traços dos sujeitos não fiquem evidentes, pode-se considerar que a figura feminina ocupa o espaço central. Por isso a cena é dominada por mulheres comuns, como a trabalhadora representada com corpo volumoso, atrás do balcão. A cena dá-se num casarão antigo. As empregadas domésticas com seus uniformes demonstram que a elite consumia o produto cotidianamente.

O açaí era consumido, portanto, por quase todos os moradores de Belém e a elite não frequentava os espaços populares, considerados incivilizados, mas obrigava as suas empregadas a comprarem o produto. Importa destacar que a imagem mostra a fila de mulheres esperando o produto (açaí), o qual é amassado a mão pela mulher que joga-se sobre o mesmo e pouco a pouco retira o líquido com a força das mãos.

A bandeira vermelha, tão comum nas casas e comércios que vendem açaí, reforça que o local destinava-se a venda do produto. "A Porta Larga" abre espaço para o interior do comércio. É possível identificar o piso superior feito de madeira. Há ainda quadros pendurados no interior do salão. Abaixo vê-se um paneiro[3], objeto feito de talas e que é utilizado no transporte e armazenamento do produto *in natura*.



Figura 1. Amassadeira de açaí. Óleo sobre tela, 1954. 50 X 60 cm. Acervo: Museu de Arte de Belém.

A representação acima coloca em evidencia divergências quanto ao cotidiano da cidade moderna que, desde a década de 20, do século XX, construía um imaginário capaz de mostrar os desenvolvimentos da *urbs* modernas. Edinea Dias destaca que em função da realidade vivida na Amazônia buscava "projetar para o mundo a imagem de

[3] PANEIRO - é o cesto amazônico por excelência, feito de talas de guarimã, guarumã ou arumã. Confeccionado em traçado hexagonal, formando "estrelas de Davi". A palavra paneiro é hibrida, vem do tupy - PANÁ (cesto) com o sufixo português - EIRO que expressa uso, finalidade e profissão (paná + eiro = Paneiro). Muita coisa se faz com o guarimã, além dos tradicionais paneiros, no passado, os caboclos ribeirinhos, embalavam farinha em paneiros que eram forrados com as folhas do guarimã. Carrega-se e guarda-se nos paneiros, de roupas a alimentos, até animais são transportados em paneiros na Amazônia.Informação disponível em: http://pedropaulofloresta.blogspot.com.br/2011/06/paneiro.html

uma cidade moderna e civilizada" ganhando espaço no imaginário de reafirmação de valores novos, por isso "redundou na expropriação de antigos hábitos sociais locais e na imposição de outros, segundo os padrões vigentes no mundo europeu"[4].

Houve, portanto, uma tentativa de apagar, das cidades amazônicas, aquilo que era considerado desagradável e primitivo. Por esta razão a maneira como a economia amazônica se comportou nos primeiros anos do século XX determinou a nova concepção de cidade e, Belém foi engrandecida pelas amplas reformas, bem como pelo imaginário que se manteve na memória dos seus habitantes.

Diante disso, a cidade de Belém foi considerada "um fantasma de outrora", pela historiadora Marlí Tereza Furtado, que ao analisar a obra de Dalcidio Jurandir, afirma que a Belém dos personagens do livro *Belém do Grão-Pará* é "uma Belém fantasmática, como alegoria de um período de fausto, esplendor e desfaçatez"[5],

Fabio Castro destaca que a modernidade vivida em Belém gerou a concretização de uma derrota, na medida em que há "fantasia moderna mais conveniente para a capital periférica",[6] ou seja, a cidade adota uma "fala num tempo verbal incômodo: o futuro anterior"[7]. O período no qual a cidade modernizou-se, era outro, nos anos 20 a crise econômica levou a uma decadência, e fez com que o imaginário dessa modernidade fosse reforçado pelas falas e lembranças da sua população.

Paolo Rossi afirma que "a memória não conhece monstruosidades por excesso"[8], portanto, o que se queria ou melhor se buscava neste período era uma espécie de retorno aos padrões sociais vividos durante a *Belle Époque* e, que ganhava força pela representação dos artistas, mas ao mesmo sofria com as diversas críticas realizas pelos caricaturistas e literatos.

Embora a primeira metade do século XX fosse considerada memorável no imaginário amazônico, também foi responsável por um intenso processo de exclusão e que, de certo modo ganhava novos moldes com a criação de mecanismo de controle social, cujo objetivo maior seria o de exercer e manter a ordem na sociedade.

Uma modernidade decaída: As representações da cidade de Belém

Nas produções de Andrelino Cotta, os críticos afirmavam que obras eram "magníficos quadros sobre motivos regionais". As exposições eram exitosas, promoviam ampla participação do público em geral. O sucesso dava-se pelo fato de o pintor "na sua nova

[4] DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto – Manaus – 1890-1920*. Manaus: Valer, 2007. P. 34.
[5] FURTADO, Marlí Tereza. *Dalcídio Jurandir: entre o histórico e o fictício em Belém do Grão-Pará*. In.: FONTES, Edilza Joana de Oliveira & BEZERRA NETO, José Maia (Orgs.). Diálogos entre história, literatura & memória. Belém: Paka-Tatu, 2007. P. 62.
[6] CASTRO, Fábio Fonseca de. A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Belém: Edições do Autor, 2010, p. 255.
[7] Idem, p. 256.
[8] ROSSI, Paolo. *O Passado, a memória, o esquecimento:* seis ensaios da história das ideias. São Paulo: UNESP, 2010, p. 44.

exposição" apresentar pinturas "inspiradas nas paisagens que a Amazônia exuberante oferece"[9].

Além disso, a presença de autoridades entre os presentes, como na exposição realizada nas dependências da Varig, na qual "o pintor conterrâneo que é uma das expressões da arte pictórica de nossa terra", consolidavam o pintor como importante no meio artístico amazônico. Os quadros, por isso, primavam pelos aspectos "do nosso interior, lendas que interpreta com alma de poeta, paisagens emotivas de nossa terra"[10].

Neste sentido, conclui-se que, as principais referências feitas pelo pintor relacionavam-se com o tipo de produção que construía uma narrativa dos motivos e natureza amazônica. Tanto que Carlos Vitor Pereira, crítico de arte do periódico *A Província do Pará*, ao analisar o quadro exposto, em 1955, e denominado "Amazônia tranquila" reforçava que se tratava de um verdadeiro quadro da região que relatava com fidelidade absoluta as cenas naturais deste "Inferno Verde, que Humboldt declarou, entusiasmado, por um dia o "celeiro do mundo".

As exposições de Andrelino Cotta, reforçavam o imaginário de que a cidade de Belém, apesar de se querer moderna e que se "estende entre vários séculos, sempre transformando-se, desfazendo-se de alguns referenciais e ganhando outros", mostrava uma cidade que convivia com elementos considerados, pela elite, atrasados.



Figura. 2. Venda de tacacás. Óleo sobre tela, 1954. 50 X 60 cm. Acervo: Museu de Arte de Belém.

Conclui-se que a representação é carregada de simbologias, neste caso o ponto principal fica por conta dos sujeitos que compõem a cena. Várias mulheres,

[9] Exposição de Cotta. *A Província do Pará*. Belém, 22 de dezembro de 1955 p. 12.
[10] Andrelino Cotta expõe na Varig. *O Estado do Pará.* Belém 10 de dezembro de 1958, p.1.

apresentam-se em primeiro plano, visualiza-se ainda a presença de crianças e de um vendedor de frutas.

O predomínio do subúrbio fica evidente pelo tipo de habitação. A casa em disposta à frente atende as exigências do Código de Postura, que obrigava que a queda das águas pluviais e os telhados deveriam estar cobertos, mas as que estão destacadas logo atrás apresentam-se simples e que não eram atendidas pelos elementos da modernidade.

A imagem a seguir mostra umas das principais características da cidade de Belém, a partir da análise da imprensa do período. A fotografia do "Grande Hotel" apresentava uma das "mais refinadas heranças da '*Belle Époque*'"[11]. O prédio, construído no início do século XX, situava-se à avenida 15 de agosto (atual Presidente Vargas), em frente à Praça da República e, destacava-se pelos seus elegantes salões, bem como por ter em seu interior o *Palace Teatre*[12], além de restaurante. O local de luxo tornou-se um dos principais pontos de encontro da alta sociedade paraense.

Os anos iniciais, do século XX, marcaram o novo sentido de modernidade. O novo século, trouxe avanços considerados modernos para a cidade de Belém e o grande responsável por estas inovações foi intendente municipal Antônio Lemos[13]. O contexto de transformações se devia aos recursos advindos da economia da borracha. Essa riqueza efêmera, a partir de 1912, entrou em crise e a "Belém moderna" sofreu as consequências dessa falta de recurso.

A cidade não tão moderna: A caricatura de Andrelino Cotta

A caricatura serviu de base às críticas realizadas seja contra políticos, seja em desfavor da cidade. Cotta usava de sua arte para criticar e/ou homenagear personagens ilustres da cidade de Belém. A cidade encerrada no meio da floresta, recortada por enormes rios, era tida como a Paris dos Trópicos e este fato contribuiu para reforçar a maneira como a mesma foi exibida nas páginas dos jornais e revistas locais.

Diante da ideia de modernização vivenciada em Belém, os jornais destacavam quase diariamente, a situação de descaso da cidade, tanto é que em vários momentos, as críticas direcionadas as empresas responsáveis, pela iluminação ou pelo transporte

[11] CHAVES, Túlio Augusto Pinho de Vasconcelos. De Paris para a América: Representações urbanas em Belém na década de 40. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – Natal/RN, julho 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364955871_ARQUIVO_Artigo.pdf. Acesso em 18/07/2015.

[12] No final do ano de 1913 foi inaugurado no espaço do Grande Hotel o Palace Theatre, lugar importante de artes cênicas, que recebeu companhias e artistas do sul do país e do exterior, como Ítala Fausta, Eva Stacchino, Vicente Celestino e outros. Em 1948 o Grande Hotel, foi vendido para a rede Inter Continental Hotels Corporation, transformando Belém na primeira cidade do mundo a receber o hotel pioneiro dessa rede. Imediatamente, a nova direção do Grande Hotel imprimiu mudanças para adequá-lo aos padrões americanos de conforto, praticidade e eficiência. Nos anos 70, o hotel foi novamente vendido e, mais tarde, demolido para a construção de um novo empreendimento, também hoteleiro - Hotel Hilton Belém. Disponível em: http://belemepoque.blogspot.com.br/2014_01_01_archive.html, acesso em 07/04/2016

[13] Antônio Lemos esteve à frente da Intendência de Belém entre 1897 a 1911. Considerado o responsável pelos principais empreendimentos de urbanização da cidade. Para saber mais ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do Velho Intendente*. Belém, Paka-Tatu, 2002.

público, eram comuns. *A Província do Pará*, no ano de 1924, adotou uma coluna intitulada "Reclamações do Povo", nesta pequena coluna o povo ganhava espaço para informar os infortúnios vividos, em especial, nas áreas periféricas, na edição de 05 de fevereiro de 1924, o foco foi escrito e encaminhado a redação do jornal com o seguinte teor:

> Escrevem-nos:
> "Parece que não há fiscalização para a Pará Electric!
> Do contrário não jaziam apagadas há tanto tempo, duas lâmpadas seguidas no cruzamento da Santo Amaro com a Bom Jardim.
> Num lugar já de si lamacento e esburacado, acrescentado com a grande vala que a companhia das Águas lhe fez, que precisa recolher-se de noite arrisca-se a ficar reduzido a jacaré.
> Valha-nos este brado para ver acordamos quem tem deveres a cumprir.[14]

Fica evidente, nessa passagem que o abandono das áreas periféricas da cidade era algo tão comum, pois o risco ao transeunte era iminente, com a possibilidade de cair nos buracos deixados pela própria companhia de Águas, ou mesmo pela falta de iluminação. A ausência, portanto, do estado no subúrbio, justificava-se pela falta de recurso. Ressalte-se que as áreas centrais, embora recebessem atenção do poder público, sofriam com a falta de serviços básicos, como o abastecimento de água.

No primeiro plano as duas personagens principais. O trabalhador da limpeza que observa o jacaré, e este que avança em direção ao homem. Ao fundo as habitações simples. Ganha voz e vez nas representações caricatas de Andrelino Cotta, o povo comum. Temos aqui o que Anderson Vergara chama de "significado del documento es el de sustento de un possible relato o argumento histórico"[15].

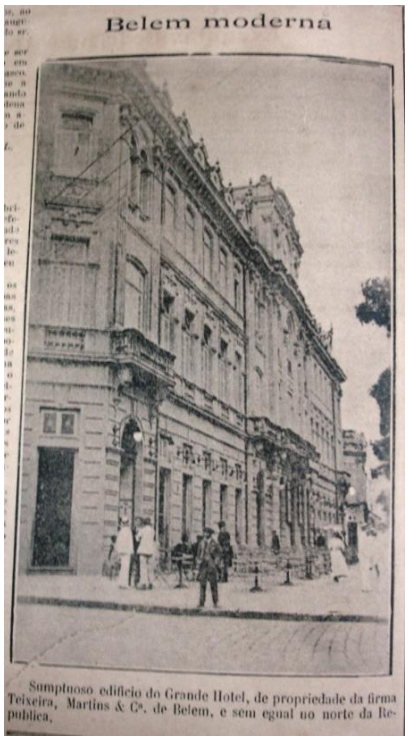
As caricaturas tornam-se um documento importante para o historiador. Sílvia Azevedo destaca que "as caricaturas se fazem acompanhar de legendas, reitera-se a subordinação do desenho ao discurso da palavra escrita, aspecto que corresponde a valorização do texto como suporte da imagem"[16]. A cidade, por isso encontraria os diversos sujeitos, mas em lugares, muitas vezes diversos.

Belém Moderna: sujeitos e serviços essenciais ao funcionamento da *urbs*

A imagem a seguir representa um dos principais elementos marcantes na sociedade belenense da primeira metade do século XX. O trabalhador da limpeza pública, mal

[14] Reclamações do Povo. *A Província do Pará*, Belém, 05 de fevereiro de 1924, p. 2.
[15] VERGARA ANDERSON, Luis. *Paul Ricceur para os historiadores:* un manual de operaciones. Ciudad de Mexico, Plaza y Valdes Editores, 2006. P. 68.
[16] AZEVEDO, Sílvia Maria. *Brasil em imagens*: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878). São Paulo: Ed. UNESP, 2010. P. 283.

vestido, mal alimentado e mal pago. Encontrava na cidade uma maneira de sobreviver as adversidades da crise econômica enfrentada pelo estado.



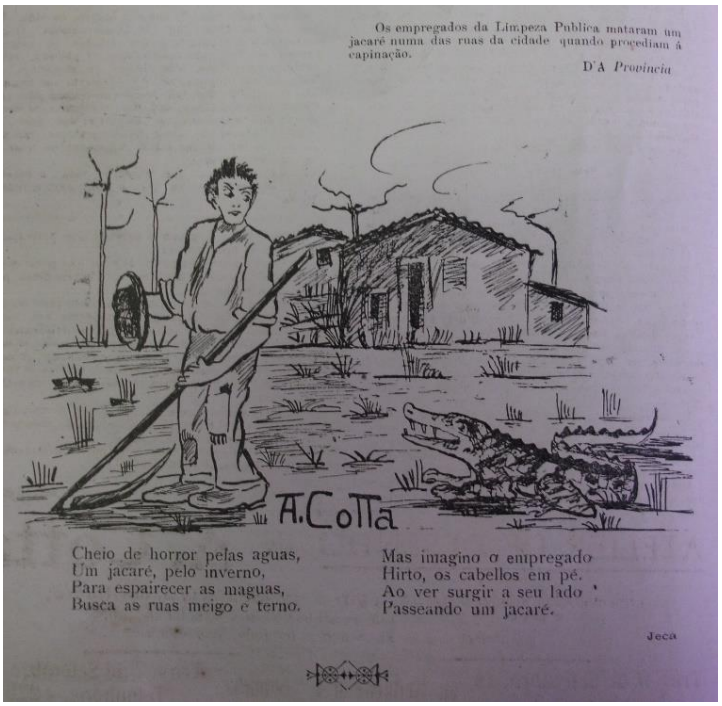


Figura 3 (à esquerda). Revista *A Semana*. Belém, 22/02/1919.
Figura 4 (à direita). Caricatura: *A Semana*, Belém, 16/04/1921. Ano 4, nº 158.

O Jornal, *A Província do Pará*, do dia 03 de abril de 1921, publicou matéria intitulada "Um Jacaré dentro da cidade". A caricatura publicada na revista *A Semana*, reforçavam o imaginário de atraso da *urb*. A cidade é apresentada de forma negativa. O texto demonstrava a situação precária vivida nos subúrbios, bem como dos trabalhadores da limpeza pública, pois segundo a reportagem "O perigoso anfíbio foi morto ontem por um trabalhador da limpeza pública".

A situação foi possível devido "os matagases que entopem as ruas de Belém, mesmo as mais frequentadas, já são o habitáculo de animais perigosos", segundo o noticiário os animais "aparecem raramente, é verdade, mas com o andar dos dias e com a incúria da limpeza pública" em pouco tempo haveria a proliferação, transformando a cidade num "verdadeiro campo de aclimatação".

No mesmo ano, a 1º de janeiro "noticiamos a caçada de uma onça, morta em pleno coração da cidade. O jornal anunciava que além da onça, as capoeiras que vicejam dentro da '*urbs*' abrigam também jacarés".

Um dos empregados da limpeza ao penetrar no matagal pisou num animal que tentou agarrar o seu calcanhar. Apavorado chamou outro companheiro e, abrindo

cautelosamente o capim cerrado, entrou a procurar o bicho: um jacaré, que foi morto, e "- camaradas, o melhor é repartirmos o jacaré e o comermos"[17].

Diante dos tempos "bicudos" o valor do salário não acompanhava as reais necessidades dos trabalhadores. A carne do bicho foi vista como um alimento, já o matagal que ocupava cada vez mais espaços na cidade, além de contradizer os elementos da modernidade que, muito embora estivesse representado nas páginas das revistas, com suas fotografias, as imagens caricatas mostravam, uma Belém cheia de problemas.

Ao lado das representações feitas por Andrelino Cotta, a literatura de Dalcídio Jurandir serviu para visualizar o contexto da capital do Pará. Permitindo inclusive, compreender a situação econômica vivida pelo estado nas primeiras décadas do século XX. Numa das passagens da obra, *Belém do Grão Pará,* o autor, destaca, a personagem D. Inácia, que criticava os atos do governo, levando-a a rir, "daquele governo estadual, do calote e bolso furado, que reduzia despesas"[18].

A personagem acusava "o diretor do Tesouro de organizar a quadrilha negociando os atrasados",[19] o que levou o governo, a reforçar mecanismos de controle social, pois as acusações contra o mesmo, evidenciadas na obra de Jurandir levaria a conflitos, o que levou a criação de uma Guarda Civil responsável por manter a ordem no espaço central da cidade. Abaixo vê-se a representação da Guarda Civil, que na opinião da revista *A Semana* "debutou" pondo medo em todos, "logo à gente", principalmente aos "jécas".



Figura 5. Revista *A Semana*. Belém, 26/01/1924.

[17] Um Jacaré dentro da cidade. *A Província do Pará*. Belém, 03 de abril de 1921, p. 1.
[18] JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão Pará*. São Paulo: Livraria Martins, 1960. P. 38
[19] *Idem*.

A caricatura de Cotta, publicada na *A Semana*, está marcada pela construção da ideia difundida no Brasil dos anos 20 e 30, do século XX, da figura do Jeca, que embora não se faça presente na imagem, ganha enfoque no texto. Personagem tão frequentada na literatura do período, deixava entrever que a percepção da *belle époque* tornava-se obsoleta "ao expressar verdades sobre o lado ignorado da nação".[20]

Dalcídio Jurandir reforça o imaginário da população paraense, representada por um caboclo forte que ao participar do movimento cabano, varreu das "terras do Arari as barbas do Visconde". A "Raça de gente", de respeito na medida que os "nossos cabanos tinham faros de militares" foram capazes de "botar o Visconde daqui"[21]. A oposição ao caboclo apresenta-se pelo controle que Belém exerceu sobre a população. Neste sentido, o guarda com sua vestimenta militar e o cassetete, reforçam os ideais de controle social.



Figura 6. Revista *A Semana*. Belém, 26/01/1924.

O povo comum, que vendia mangas e lavava as roupas, também deveriam ser controlados, segundo Starobinski "O anticivilizado, o bárbaro deve ser posto fora de condição de prejudicar, se não podem ser educados ou convertidos"[22]. Neste sentido a representação de Cotta demonstra claramente a necessidade de retirar os incultos e

[20] LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*: a caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996. p. 76.
[21] JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. São Paulo: Editora Martins, 1963. P. 137
[22] STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 33.

incivilizados das áreas centrais, proporcionando não apenas "um processo complexo de refinamento dos costumes", mas de organização social, além da introdução de equipamentos técnicos, aumento de conhecimentos, contudo "se carregará de uma aura sagrada"[23].

Observando as análises propostas por Jean Starobinski a palavra civilização quando adiciona ao seu termo o elemento considerado sagrado acaba por demonizar os seus antônimos, em especial para acusar aqueles considerados inaptos a civilização. No caso de Belém, os vendedores de manga não estão adequados a nova realidade vivenciada pela cidade. Não obstante, são conduzidos à marginalização.

Vale ressaltar que os sujeitos que constituem a sociedade, em muitos aspectos, representam o que Starobinski denomina de "O perigo interior"[24] que uma vez considerado como um elemento presente na sociedade exige por parte dos seus administradores uma resposta. A reação que visa a proteção dos "valores sagrados da civilização"[25] obtém-se por todos os recursos e medidas possíveis, como o represamento, a proteção da ordem, pela educação, bem como pela propaganda.

Neste último a propagação desses valores ocupava destaque marcante nas páginas das revistas e periódicos de circulação diária na cidade de Belém. Ora isso demonstrava uma preocupação em controlar os sujeitos que a todo momento contrariavam as regras estabelecidas pelo código de postura de Belém, o que criava a necessidade de se combater "o perigo atual para os que caminham a pé nas ruas arborizadas de mangueiras", que neste caso era o resultado das contravenções, ou seja, "a casca de manga".

Essa situação era gerada em função do "moleque ocioso que apedreja as mangueiras, saboreia as mangas e atira as cascas à rua" o que colocaria em risco a integridade do sujeito de bem e descuidado. Diante desse quadro, como a cidade contava com uma guarda civil, o jornal *Folha do Norte* destacava que "agora que há uma guarda civil, por que não realizar aquela modesta aspiração de todo o transeunte, que vê as suas pernas, a sua cabeça ou as suas costelas ameaçadas de uma fratura iminente?" E o texto do jornal criticava severamente o chefe de polícia, pois

> Se o sr. Chefe de polícia se locomovesse por seu pé, abandonando algumas horas por dia o automóvel, que o leva ao trabalho, esta reclamação não teria oportunidade, porque seguramente, no seu próprio interesse, um serviço de

[23] Idem, p. 32.
[24] O Termo "O perigo *interior*", segundo Starobinski foi capaz de tomar os aspectos das "Classes perigosas, e do proletariado, dos apaches e dos moicanos oriundos das grandes metrópoles industriais". Importa destacar que em determinados momentos passaram a ser considerados como consequência de libertação dos instintos provocados pelos movimentos intelectuais de emancipação e de revolta. Para mais Ver: STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 39.
[25] STAROBINSKI, Jean. *Op.Cit.* p. 40

> policiamento, estaria já organizado, para dar combate à praga dos apedrejadores de mangueiras[26].

Essa crítica ao chefe de polícia não era feita apenas nas páginas dos jornais, na medida em que muitos trabalhadores eram duramente combatidos pelos guardas civis. Tanto que o Hygino da Conceição, todos os domingos, "aproveitando a folga do trabalho, logo após o almoço", vai para casa de seu compadre Estephanio do Rosário, "onde passa horas e horas conversando" sobre a crise econômica que assolava o estado, a última "fita" passada no cinema "Paris", a "dureza" dos guardas civis contra os infratores do Código Municipal e "mil assuntos que lhe vem a cachola"[27].
O assunto ocupava espaço nos debates realizados seja no âmbito público quanto privado. Por essa razão a civilização não correlacionava-se com o instruir os homens, isto é, "desenvolver suas aptidões instrumentais", mas é preciso complementar, com a educação, que "significa fazer" dos homens "seres livres e racionais, capazes de não se deixar dominar pela exclusiva preocupação com a produção material"[28].

Considerações finais

Boa parte das imagens demonstram, de modo representativo, uma cidade apresentada como moderna. Contudo o caricaturista e pintor Andrelino Cotta representava com os seus aspectos que contrastavam com a ideia de modernidade presente nas páginas das revistas e periódicos. A cidade vivia, por isso, uma frágil modernidade, na qual era obrigada a conviver com elementos característicos do atraso civilizacional, do ponto de vista da elite.

O homem comum, sem educação, embora fosse necessário para a realidade urbana, deveria ser controlado e posto longe dos olhos da elite e da intelectualidade amazônica. Muito embora a cidade fosse marcada por uma sociedade heterógena, os tipos comuns, não ganhavam espaço nas páginas dos periódicos paraenses, e quando o estavam desfilavam nas secções destinadas a questões policiais.

Porém, com as imagens de Andrelino Cotta, o subúrbio ganhou espaço nas galerias e páginas das revistas. As profissões, do povo comum, destacaram-se pelo lápis e penas do pintor, pois a tacacazeira, bem como a amassadeira de açaí, por exemplo, mostraram-se essenciais no cotidiano da cidade de Belém.

Ressalta-se ainda que as imagens caricatas demonstram uma nova forma de ver a cidade, na medida em que o cotidiano vivido nas periferias, apresentavam diversos aspectos de Belém. O pintor Andrelino Cotta, inseriu-se num contexto político e social de Belém, mostrando as áreas que não recebiam atenção do poder público, bem como aquelas localizadas no centro e que sofriam com os problemas de alagamento e falta de iluminação.

---

[26] *Folha do Norte*, Belém. 06 de janeiro de 1924 p. 1.
[27] Na Polícia e nas ruas. *Folha do Norte*. Belém. 15 de janeiro de 1924. P. 2.
[28] STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit*. p. 45.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Sílvia Maria. *Brasil em imagens*: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878). São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

CASTRO, Fábio Fonseca de. A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Belém: Edições do Autor, 2010.

CHAVES, Túlio Augusto Pinho de Vasconcelos. De Paris para a América: Representações urbanas em Belém na década de 40. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – Natal/RN, julho 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364955871_ARQUIVO_Artigo.pdf. Acesso em 18/07/2015.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto – Manaus – 1890-1920*. Manaus: Valer, 2007.

FURTADO, Marlí Tereza. *Dalcídio Jurandir: entre o histórico e o fictício em Belém do Grão-Pará*. In.: FONTES, Edilza Joana de Oliveira & BEZERRA NETO, José Maia (Orgs.). Diálogos entre história, literatura & memória. Belém: Paka-Tatu, 2007.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão Pará*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. São Paulo: Editora Martins, 1963.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*: a caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

ROSSI, Paolo. *O Passado, a memória, o esquecimento:* seis ensaios da história das ideias. São Paulo: UNESP, 2010.

SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do Velho Intendente*. Belém, Paka-Tatu, 2002.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

VERGARA ANDERSON, Luis. *Paul Ricceur para os historiadores:* un manual de operaciones. Ciudad de Mexico, Plaza y Valdes Editores, 2006.

A repercussão de Käthe Kollwitz (1867–1945) como modelo de artista social no Brasil

Andréia Carolina Duarte Duprat
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Esse artigo busca apresentar a divulgação dos trabalhos da artista Käthe Kollwitz (1867–1945) no Brasil. Ela se tornou exemplo de artista social nos anos 1930 através dos discursos de intelectuais e artistas vinculados a correntes trotskistas do Clube dos Artistas Modernos e da Sociedade Pró-Arte Moderna, notadamente, pela voz de Mário Pedrosa em *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz* (1933), publicado no jornal *O Homem Livre*. Nas décadas de 1940 e 1950, Kollwitz se torna uma referência importante do realismo socialista, tendência estética criada na União Soviética e difundida pelo Partido Comunista, tendo seus trabalhos publicados em revistas como *Fundamentos* e *Horizonte*.

Palavras-chave: arte social; Käthe Kollwitz; realismo socialista

This article aims to present the dissemination of artist Käthe Kollwitz's works (1867-1945) in Brazil. She has become an example of social artist in the 1930s through the intellectual and artists' discourses linked to Trotskyist currents and members of the Clube dos Artistas Modernos and the Sociedade Pró-Arte Moderna, notably, by the Mario Pedrosa's voice in the article *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz* (1933), published in the newspaper *O Homem Livre*. In the 1940s and 1950s, Kollwitz becomes an important reference for socialist realism, aesthetic trend established in the Soviet Union and disseminated by the Communist Party, having their works published in magazines such as *Fundamentos* and *Horizonte*.

Keywords: social artist; Käthe Kollwitz; socialist realism

Käthe Kollwitz (1867–1945) foi desenhista, pintora, escultora, mas, sem dúvida, sua atuação como gravurista é mais reconhecida. Sua produção é marcada pela preocupação com os acontecimentos políticos e sociais de seu tempo. Pelo que se sabe, nunca se filiou a um partido, mas sempre demonstrou simpatia pelo socialismo. Ela não hesitava em pôr sua arte à disposição da luta pelos direitos dos trabalhadores, das mulheres e dos menos favorecidos.

A propagação da qualificação de Käthe como *artista social* ocorre, no Brasil, nos anos 1930 através dos discursos de intelectuais e artistas vinculados a correntes trotskistas do Clube dos Artistas Modernos e da Sociedade Pró-Arte Moderna, notadamente, pela voz de Mário Pedrosa. Nas décadas de 1940 e 1950, Kollwitz se torna uma referência importante para os seguidores do realismo socialista através de publicações como *Horizonte*, de Porto Alegre, e *Fundamentos*, de São Paulo. Nesse artigo, procuro expor como se deu a divulgação da artista, principalmente, através de impressos. O recorte temporal inclui os anos posteriores e anteriores à Segunda Guerra Mundial. Primeiramente, apresento um breve relato da trajetória de Kollwitz, em seguida, a pesquisa de sua presença no país.

Um olhar sobre a trajetória de Käthe Kollwitz

Käthe Kollwitz nasceu em Königsberg, na Prússia, no seio de uma família de contestadores: seu avô materno Julius Rupp enfrentou a igreja luterana oficial e estabeleceu uma comunidade religiosa livre seguidora dos princípios cristãos primitivos, seu pai, Karl Schmidt era um social democrata radical. Seus pais incentivaram sua formação artística proporcionando-lhe aulas na sua cidade e, posteriormente, em Berlim e Munique[1].

Em muitas de suas obras visualizamos a representação do sofrimento humano aplicando diferentes recursos formais na figuração. A classe trabalhadora pode ser vista como uma multidão de indivíduos afligidos fisicamente pelo sofrimento causado pela exploração desmedida de um sistema econômico cruel, como em *A Marcha dos Tecelões* (1897). Já as cenas de mães, pais e crianças desesperadas devido às consequências desastrosas da guerra são imagens compactadas e sintetizadas em um mesmo bloco dramático exemplificado por *Fome* (1923). Os autorretratos foram um recurso para dar testemunha de sua história marcada por traumas tais como os de seu povo.

A Primeira Guerra (1914–1918) feriu profundamente os povos da Europa, e para Käthe, a dor foi intensa: seu filho Peter morre em combate. Essa perda tornou-se o tema de sua escultura mais famosa, *Pais*. A situação parece aproximá-la ainda mais de partidos e movimentos políticos e sociais. Sua primeira xilogravura, *Em Memória a Karl Liebknecht*, data de 1919 e homenageou o líder do grupo Spartakus assassinado junto com Rosa Luxemburgo pelos *Freikorps*, em janeiro daquele ano.

[1] SIMONE, Eliana de Sá P. de. Käthe Kollwitz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

No intervalo entre guerras, Kollwitz se engaja em campanhas pacifistas e produz um de seus cartazes mais conhecidos *Guerra Nunca Mais* (1923), sob encomenda do Partido Socialista Alemão, como também *Lute contra A Guerra* (1922/24) para a União Internacional dos Sindicatos sediado Amsterdam. Durante a República de Weimar (1919–1933), Käthe assume o cargo de professora de artes gráficas da Academia de Belas Artes de Berlim.

Os impressos sempre tiveram importância na difusão das obras de Käthe. Nos anos de 1908 a 1911, a revista *Simplicissimus* publicou a série de desenhos *Retratos da Miséria*. Nesse período, realizou ilustrações para cartazes de campanhas pelos trabalhadores, *Trabalho Domiciliar* (1909), e da Associação Grande Berlim para moradias populares, *Em Prol da Grande Berlim* (1912). Nos anos 1920, sua contribuição a revistas continua, por exemplo, temos: *Jardins-de-infância para o proletariado* (1920), na *Aktion*, *Nossos filhos precisam de pão, não de tanques* (1920), na *Eulenspiegel*, o ciclo *Proletariado* (1925), na *Rote Fahne*.

Os acontecimentos que se seguiram era o prenúncio de uma fase obscura da história alemã. O Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, ou seja, o Partido Nazista, de grande apelo popular, avançava e suas ideias de superioridade da "raça ariana", contra os judeus, marxistas, comunistas, homossexuais, deficientes, entre outros, espalhavam-se. Em 1933, Adolf Hitler assume plenos poderes e estabelece o Terceiro Reich. Os partidos comunista e socialista são ilegalizados. Käthe, notadamente próxima aos ideais de esquerda, é expulsa da Academia, assim como Liebermann, que, por ser judeu, foi impedido de assumir qualquer cargo público. O terror e a tristeza causados pela guerra aparecem em *Frutos Verdes Não Devem Ser Colhidos* (1941), a última litografia, na qual denuncia, mais uma vez, a perda das vidas de tantos jovens. Faltando 16 dias para terminar a Segunda Guerra, Kollwitz falece no seu refúgio em Moritzburg, em 22 de abril de 1945.

Kollwitz nos impressos brasileiros

A presença das imagens de Kollwitz no Brasil data das primeiras décadas do século passado. O jornal do Rio de Janeiro *A Manhã* publica em 1926, no centro de sua página cultural, uma breve e elogiosa biografia de Käthe Kollwitz. Nota-se que nesses primeiros artigos ressalta-se o caráter humanitário da artista de sua inclinação a tratar dos mais sofridos e o seu apuro técnico.

Em junho de 1930, a *Exposição Allemã de Livros e Artes Gráphicas* na Biblioteca Nacional trouxe ao Brasil as novidades da produção gráfica de Leipzig. O evento foi organizado por Theodor Heuberger, fundador da Sociedade Pró-Arte de Artes, Ciências e Letras do Rio de Janeiro, e contou com aquarelas e água-forte de Otto Dix e desenhos de George Grosz, de propriedade de Mário de Andrade e proibidos na Alemanha. A matéria do *Diário da Noite* de 7 de junho de 1930 destaca as várias águas-fortes de Käthe, "a maior desenhista social da Europa". A mostra segue para São Paulo, e na notícia do *Correio Paulistano*, os trabalhos de Kollwitz novamente são exaltados: "[...]

série 'guerra campestre', editada em Dresde, constitue uma maravilha, pelos assumptos observados e executados com gênio"[2].

A *Revista da Semana* de 19 de julho de 1930 coloca Kollwitz entre *Dez Intellectuaes em Evidencia Mundial*, matéria de Matheus da Fontoura. O autor elenca personalidades femininas admiráveis, entre elas, a professora da Escola de Belas Artes de Berlim, "desenhista genial dos grandes sofrimentos humanos", cuja "mão parece a *medium* entre o desenho e sua alma"[3].

No salão da Sociedade Pró-Arte, apresenta-se ao público uma exposição individual de Käthe em junho de 1932. O artigo do jornal *Diário de Notícias* é ilustrado pelo "trabalho emocionante" *As crianças da Alemanha com fome* acompanhada pelo comentário: "[...] Demonstra as qualidades graphicas excelentes e as tendências sociaes para as quaes ella luta há muitos anos. Sempre de novo apparecem nas suas obras a miséria, a fome, a guerra, todos os flagellos da humanidade. Ella sabe comover os coraçoes como nenhum escritor ou orador o consegue"[4].

A exposição que recebeu e ainda recebe o maior destaque é a de 1933. Em São Paulo, a mostra aconteceu no Clube dos Artistas Modernos, no mês de junho, sendo que, no dia dezesseis, Mário Pedrosa realizou a conferência *Käthe Kollwitz e seu modo vermelho de perceber as cousas*. Em julho seguinte, a palestra foi transformada em artigo e publicada no jornal *O Homem Livre* de São Paulo. O redator-chefe do periódico, Geraldo Ferraz, não se privou a emitir sua admiração à artista:

> Käthe Kollwitz é hoje a professora de arte gráfica expulsa da Alemanha pela estupidez massiça (sic) do "Fuhrer" cretinizado. Mas os seus manifestos formidáveis traduzidos na linguagem quasi concreta dos seus trabalhos, correu mundo.[...] Kathe Kollwitz fotografou, parou no fundo inanimado dos seus desenhos, os aspectos da vida trágica dos que serviram de carne de canhão da guerra do último imperador alemão, dos que sofreram fome, dos que ficaram desempregados, em torno da cama cheia de crianças – as crianças pobres da Alemanha – onde a mulher doente olha para um futuro sem nada[5].

No texto *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz* (1933), Mário Pedrosa disserta sobre a relação dos modos de produção e a civilização, as implicações entre técnica e formas estéticas, fazendo uma retrospectiva desde a arte primitiva, passando pelos gregos e pelos renascentistas. Sobre a arte de seu tempo, Pedrosa afirma:

---

[2] EXPOSIÇÃO ALLEMÃ de Livros e Artes Gráphicas – Abriu-se, hoje, a grande e variada mostra artístico-industrial. Diário da Noite, Rio de Janeiro, ano II, n.207, 7 jun. 1930, p.2
[3] FONTOURA, Matheus. *Dez Intellectuaes em Evidencia Mundial*. Revista da Semana, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 31, 19 jul. 1930, p.2-3.
[4] EXPOSIÇÃO KAETHE KOLLWITZ na Pro Arte. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, ano III, n. 731, 22 jun. 1932, p.3
[5] FERRAZ, Geraldo. Kathe Kollwitz: "a intérprete poderosa da revolta dos miseráveis, dos oprimidos, das vítimas das guerras". O Homem Livre, 10 jun. 1933, p.3.

> Si as chispas mágicas dos altos fornos e as formas audazes das máquinas prodigiosas enchem o cérebro e a imaginação de uma parte dos artistas de hoje, levanta-se por outro lado, como exigência de integralização do espírito humano, como expressão necessária da sensibilidade moderna, uma outra parte destes, que deixa o campo da natureza morta e das pesquisas puramente técnicas para ver a sociedade em vivo, na sua dramática fermentação. Esses vão buscar os elementos de uma expressão poética também moderna nas relações sociais contemporâneas[6].

Pedrosa ressalta que a arte individual era uma invenção recente, mas havia aqueles que resistiam à concepção da arte pela arte, que era o caso de Kollwitz, que visava o proletariado. Seu trabalho estava marcado por um "humanismo superior", e acrescenta: "pela sua atitude em frente à guerra, define-se a tendência social dominante em Kollwitz – a fidelidade à sua classe"[7]. Conforme observa Eliana Simone, poderia ser um erro de entendimento entre o termo construtor e pedreiro em alemão que fez com que Käthe fosse considerada "filha de pedreiro" por Pedrosa, o que não era verdade, mas sua origem burguesa não a impediu sua aproximação e interesse pelas classes mais populares[8]. O crítico revela sua crença na função socializadora e transformadora da arte.

> A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma. A obra de Kollwitz concorre assim para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da lógica e da psicologia individual não decifram, faz com que uma obra destas, tão profundamente inspirada de amor e de fraternidade humana, sirva entretanto, para alimentar o ódio da classe mais implacável. E com isto está realizada a sua generosa missão social.[9]

Ricardo Figueiredo de Castro, em *O Homem Livre: Um Jornal a Serviço da Liberdade (1933-1934)*, explica que o jornal fora criado como instrumento na luta contra o fascismo e circulou entre 1933 e 1934, em São Paulo. A Frente Única Antifascista (FUA), constituída em 1933, teve como primeiro diretor Francesco Frola, e teve como integrantes o Partido Socialista Brasileiro, a União dos Trabalhadores Gráficos, a Legião Cívica 5 de julho, o Partido Socialista Italiano, o Grêmio Universitário Socialista, Bandeira dos Dezoito, a Liga Comunista, os grupos Socialista *Giacomo Matteotti* e *Italia Libera* e os periódicos *A Rua*, *O Homem Livre* e *O Socialismo*[10].

---

[6] PEDROSA, Mário. *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz*. O Homem Livre, São Paulo, ano I, n.6, 2 jul. 1933, p.3.
[7] PEDROSA, Mário. *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz*. O Homem Livre, São Paulo,ano I, n.8, 17 jul. 1933, p.4.
[8] SIMONE, Eliana de Sá P. de. Käthe Kollwitz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
[9] PEDROSA, Mário. *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz*. O Homem Livre, São Paulo,ano I, n.9, 24 jul. 1933, p.6.
[10] CASTRO, Ricardo F. O Homem Livre: Um Jornal a Serviço da Liberdade (1933-1934). Cadernos AEL, v.12, n.22/23, 2005, p. 61-76. Disponível em:

Pedrosa estudara, em 1927, na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim, regressando ao Brasil em 1929. Filiou-se ao PCB em 1931, mas afastou-se por se vincular à corrente trotskista. A palestra *Käthe Kollwitz e seu modo vermelho de perceber a vida* é considerada o marco inicial de sua trajetória como crítico de arte, proferida no CAM. A fala, como demonstrado, enfatizou a relação da arte e dos modos de produção e a necessidade de posicionamento político por parte dos artistas. A chamada arte social deveria contribuir para a transformação da realidade e aproximar-se da necessidade do povo, afastando-se do individualismo burguês.

A *Arte Proletária* foi tema e titulo de conferência da pintora Tarsila do Amaral (1886–1973) acerca da evolução do ideal de beleza nas artes e suas mudanças em uma sociedade revolucionada. O evento contou com hinos da União Soviética, onde Tarsila estivera dois anos antes. Ainda em 1933, David Alfaro Siqueiros (1896–1974) visitou o Clube onde deu o relato acerca da arte revolucionária mexicana, particularmente, do muralismo.

Dois anos depois, outra entidade, o Club de Cultura Moderna, realiza a primeira exposição de arte social, em que houve o predomínio de obras gráficas, entre elas, de Goeldi, Santa Rosa, Ismael Nery, Di Cavalcanti e Portinari. O desenho e a gravura traziam consigo um aspecto revolucionário advindo de uma tradição que comportava Honoré Daumier (1808–1879), Francisco de Goya (1746–1828) e Käthe Kollwitz. A mostra foi assunto de importante palestra de Aníbal Machado, reproduzida na revista *Movimento* de outubro de 1935, que marcou seu encerramento[11]. Os trabalhos de Kollwitz, nos anos 1930, se difundiram internacionalmente e tomados como modelo de arte revolucionária pelos socialistas e comunistas devido ao seu estilo figurativo e aos seus temas.

Em 1934, o realismo socialista se torna a doutrina estética oficial do Partido Comunista da União Soviética pelas mãos de Andrei Zhdanov, o primeiro secretário do Comitê Central do Partido, durante o I Congresso dos Escritores. Basicamente, os princípios defendidos incluíam a defesa do marxismo-leninismo, o respeito às orientações do Partido, a denúncia da burguesia e dos males da arte abstrata e subjetiva, distante da realidade, e o desprezo pelo formalismo[12]. O artista realista socialista da linha zhdanovista, a mais autoritária, deveria trabalhar com a figuração, em imagens de conteúdo facilmente apreendido e positivas, portanto, um realismo praticamente desprovido de crítica que mais se aproximava de um romantismo revolucionário.

Após 1945, o acirramento da Guerra Fria, a campanha anticomunista protagonizada, sobretudo, pelos Estados Unidos, e o regime stalinista influenciaram a situação do PCB no Brasil, ilegalizado em 1947. Os constantes ataques e o alinhamento com as determinações do Partido Comunista da União Soviética acarretaram a radicalização

<http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/22/26>Acesso em: 16 fev. 2016.

[11] AMARAL, Aracy. Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil, 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

[12] MORAES, Dênis de. O Imaginário Vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

do PCB e a defesa do realismo socialista zhdanovista. As revistas culturais *Fundamentos* e *Horizonte* são exemplos de publicações que determinaram sua linha editorial segundo as diretrizes do zhdanovismo.

A Fundamentos – Revista de Cultura Moderna lançou seu primeiro número em junho de 1948, sendo o diretor Ruy Barbosa Cardoso e o redator-chefe Monteiro Lobato. No seu nono exemplar, a capa estampa *Nie Wieder Krieg* ("Guerra Nunca Mais"), de Käthe Kollwitz (figura 1). A matéria valoriza a história de vida de Kollwitz e ressalta a rebeldia dos antepassados da artista. O autor ainda enfatiza o caráter de denúncia das mazelas sociais de suas obras e sua dedicação à causa pacifista[13].



Figura 1 | Käthe Kollwitz(1867–1945). *Nie Wieder Krieg* ("Guerra nunca mais"), 1924. Capa da revista *Fundamentos*, n. 9/10, mar.-abr. 1949. Fonte:Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

[13] *Fundamentos*, n. 9/10, mar.-abr. 1949. p.177-178. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=> Acesso em 16 fev. 2016

Nessa mesma edição, temos o marcante artigo de Emiliano Di Cavalcanti *Realismo e Abstracionismo*, que critica veementemente o chamado "anarquismo modernista" (p.241) ao se referir ao abstracionismo. Di Cavalcanti reclama do afastamento da realidade de artistas como Kandinski, Paul Klee, Mondrian e Calders, cujas obras chama de "especialização estéril", "visões monstruosas" e "abortos estéticos" (p. 242)[14]. A arte deveria contribuir para enriquecer as relações humanas e deve representar uma razão. A obra de arte seria o fruto de um processo de síntese – "O complexo da totalidade das coisas vive nela idealmente por um lado e concretamente por outro, porque a obra de arte é uma realidade, a única realidade que o homem (o artista) conhece totalmente porque foi o seu criador" (p. 245). O apego às experimentações formalistas da arte pura dos "anarquistas modernistas" aproxima o artista do individualismo e da satisfação ao gosto de uns poucos e não reflete o processo histórico de sua época. Esse texto pode ser entendido como uma declaração dos princípios estéticos da revista, próximos ao zhdanovismo. O destaque à Kollwitz é indicativo de que os produtores da *Fundamentos* consideram que ela corresponde aos seus ideais de artista.

A revista *Horizonte*, fundada em 1949, sob a direção de Lila Ripoll (1905-1967), tendo Carlos Scliar (1920-2001) e Vasco Prado (1914-1998) no conselho de redação, se destacou por seguir os princípios do PCB. No terceiro exemplar da Nova Fase da *Horizonte*, E. Cary, na matéria *A Gravura Chinesa*, afirma que o Expressionismo Alemão do início do século XX foi a base da criação da gravura revolucionária da China. Cary conta que o romancista Jou Chen teve contato com as obras de Käthe Kollwitz, e o escritor Lou Choun organizou uma exposição da artista alemã. Os periódicos também foram o meio de divulgação dos gravadores chineses, cujos trabalhos foram banidos durante a ditadura de Chiang Kai Tchek, como a revista *China Quarterly*. Cary argumenta que a atração pela xilogravura foi a possibilidade de expressar a intransigência do mundo através do contraste do branco e preto: "[...] eles procuravam uma arma: e esta era impiedosa. Impiedosa como a canga que oprimia a china" (p.78)[15]. Os artistas chineses buscaram referências em Grozs e Kollwtiz. Suas imagens não queriam apenas retratar a realidade, mas ser o prenúncio de uma sociedade transformada.

Em julho de 1952, chegava às bancas de Porto Alegre a edição de número sete da revista *Horizonte* (figura 2) na qual se via na capa a litografia *Companheiros*, de Käthe Kollwitz, e a informação de que era dedicada ao Movimento Brasileiro de Partidários da Paz e sua conferência em Porto Alegre no dia 23 do corrente mês[16]. As páginas desse exemplar são ilustradas por diversas gravuras de Kollwitz em homenagem ao seu envolvimento na luta pela paz entre 1919 e 1939 e também aos alemães que se levantava contra o Tratado de Bonn. Esse pacto, assinado pelo Chanceler Adenauer, em 27 de maio de 1952, incorporou a Alemanha Federal (Ocidental) à comunidade

[14] DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. *Fundamentos*, ago. 1948, p.241-246. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=> Acesso em: 16 fev. 2016
[15] CARY, E. A gravura chinesa. Horizonte, n. 6, fev.-mar. 1951, p.76-78.
[16] *Horizonte*, nº 7, ano II, julho de 1952

europeia dos "povos livres", após sete anos de ocupação dos aliados encabeçados pelas "Três Potências" – França, Inglaterra e Estados Unidos. Entre as implicâncias do acordo o fortalecimento do exército europeu unificado, estabelecido pelo Tratado da Comunidade Defensiva Europeia, mediante a contribuição de mais trezentos mil homens; a manutenção de tropas em Berlim para garantir sua segurança; a inclusão alemã ao Tratado do Atlântico Norte. Em reação a isso, a Alemanha Oriental fechou suas fronteiras[17].

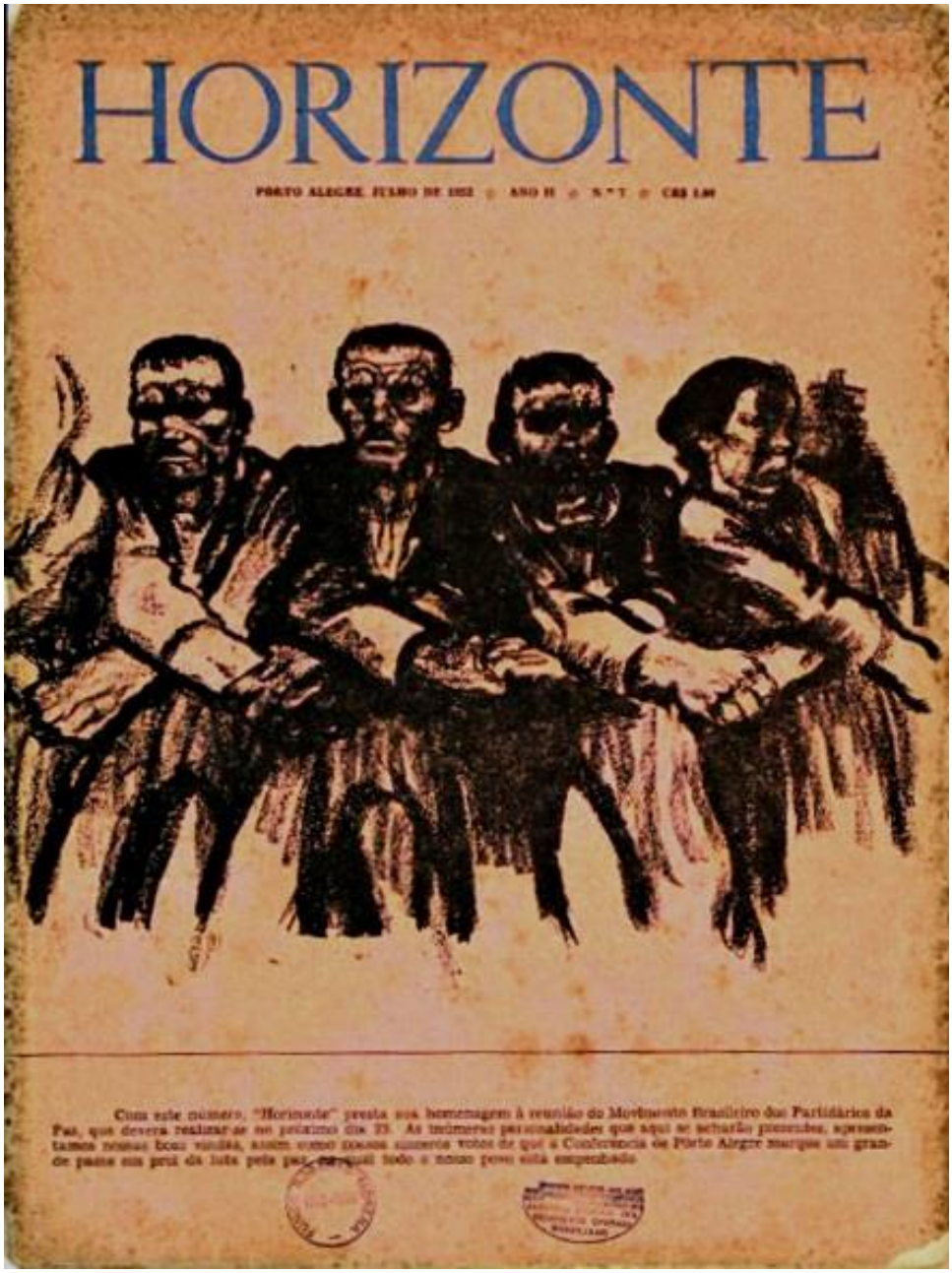


Figura 2 | Käthe Kollwitz (1867—1945). *Companheiros*, 1932. Litografia. Capa da *Horizonte*, nº 7, ano II, julho de 1952. Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

[17] LAS TRES POTENCIAS OCIDENTALES firmaron ayer con la Republica Federal en Bonn un contrato de paz separada. ABC, Madri, 27 mai. 1952, p.19-21.

Nas páginas centrais desse exemplar, encontramos as resoluções do Conselho Mundial da Paz, reunido em Berlim no início de julho, que constava o pedido de resolução dos conflitos entre alemães e japoneses, o fim da guerra da Coreia e da corrida armamentista e chamava para o Congresso Mundial pela Paz a ser realizado em Viena, em dezembro daquele ano. Há o informe sobre a reunião da direção do Movimento Brasileiro pela Paz em Porto Alegre, da qual participaram Jorge Amado, que era membro do Conselho Mundial pela Paz e secretário geral dos Prêmios Internacionais da organização, Branca Fialho, Abel Chermont entre outros, e congratulações pelos prêmios dados pela entidade a Lila Ripoll (Prêmio Pablo Neruda), o presidente da Câmara Municipal de Porto Alegre, Temperani Pereira (Prêmio Joliot-Curie) e os Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé (Prêmio Pablo Picasso). Também se celebra o empenho na campanha Apelo por Um Pacto de Paz de Adão Jorge Gonçalves e Mário Mattos. Ilustrando essas laudas estão um autorretrato e *A Macha dos Tecelões* de Kollwitz.

Após a Segunda Guerra, renascem vigorosamente as mobilizações pacifistas. O Movimento dos Partidários da Paz, cujas principais lideranças eram ligadas ao Partido Comunista, promoveu eventos, congressos e apelações pedindo a interdição de armas atômicas e biológicas, bem como a diminuição do poderio militar das Grandes Potências. Käthe Kollwitz fora tomada como exemplo, e suas obras resgatadas e reproduzidas nos materiais produzidos pelas campanhas do Movimento.

Considerações Finais

No Brasil, personalidades e publicações envolvidas com os projetos da esquerda atribuíram à Käthe Kollwitz o *status* de *artista social*. Não se trata de uma designação completamente indevida, dado o caráter engajado de parte considerável de sua produção, entretanto, não abarca a totalidade e a diversidade de sua obra.

A produção de enfoque social de Kollwitz se inicia ainda no século XIX, distante, portanto, de debates sobre a estética revolucionária e das diretrizes partidárias que a utilizariam como exemplo nas décadas de 1930 e 1950. Evidentemente, seu trabalho tem forte conotação política e, por vezes, serviu a causas caras à artista, como as campanhas pacifistas, pelo direito das mulheres, das crianças e dos trabalhadores, organizadas por associações comunistas e socialistas.

A presença de Käthe Kollwitz, no Rio Grande do Sul, é mais documentada e estudada a partir da atuação dos Clubes de Gravura e da revista *Horizonte*. Porém, pode-se inferir que o trabalho da artista era conhecido através das coleções e dos impressos de imigrantes, alemães, principalmente, já nos primeiros anos do século XX. Sabe-se que Carlos Scliar, quando criança, frequentava a Livraria Internacional, propriedade do imigrante anarquista alemão Friedrich Kniestedt, onde se encontrava diversas publicações europeias com reproduções de Kollwitz.

O modo de ver a arte de Käthe Kollwitz arte não é único: alguns a encaram como a expressão da sensibilidade ao sofrimento dos mais desfavorecidos, outros, como uma

arma de luta pela revolução socialista. Os intelectuais e os artistas de esquerda dos anos 1930 e 1950 a tomavam, principalmente, da segunda maneira.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil, 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

CARY, E. A gravura chinesa. Horizonte, n. 6, fev.-mar. 1951, p.76-78.

CASTRO, Ricardo F. O Homem Livre: Um Jornal a Serviço da Liberdade (1933-1934). Cadernos AEL, v.12, n.22/23, 2005, p. 61-76. Disponível em: <http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/22/26>Acesso em: 16 fev. 2016.

DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. Fundamentos, ago. 1948, p.241-246. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=> Acesso em: 16 fev. 2016.

EXPOSIÇÃO ALLEMÃ de Livros e Artes Gráphicas – Abriu-se, hoje, a grande e variada mostra artístico-industrial. Diário da Noite, Rio de Janeiro, ano II, n.207, 7 jun. 1930, p.2.

EXPOSIÇÃO ALLEMÃ de Livros e Artes Gráphicas: Prorogado para outubro encerramento de importante certamen. Correio Paulistano, São Paulo, n.23070, 27 set. 1930, p. 2.

EXPOSIÇÃO KAETHE KOLLWITZ na Pro Arte. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, ano III, n. 731, 22 jun. 1932, p.3

FERRAZ, Geraldo. Kathe Kollwitz: "a intérprete poderosa da revolta dos miseráveis, dos oprimidos, das vítimas das guerras". O Homem Livre, 10 jun. 1933, p.3.

FONTOURA, Matheus. *Dez Intellectuaes em Evidencia Mundial*. Revista da Semana, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 31, 19 jul. 1930, p.2-3.

Horizonte, nº 7, ano II, julho de 1952.

LAS TRES POTENCIAS OCIDENTALES firmaron ayer con la Republica Federal en Bonn un contrato de paz separada. ABC, Madri, 27 mai. 1952, p.19-21

MORAES, Dênis de. O Imaginário Vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

PEDROSA, Mário. *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz*. O Homem Livre, São Paulo, ano I, n.6, 2 jul. 1933, p.3-4.

PEDROSA, Mário. *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz*. O Homem Livre, São Paulo,ano I, n.8, 17 jul. 1933, p.4.

PEDROSA, Mário. *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz*. O Homem Livre, São Paulo, ano I, n.9, 24 jul. 1933, p.6.

SIMONE, Eliana de Sá P. de. Käthe Kollwitz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

A *Primeira missa no Brasil* sob o olhar do presente

Vanessa Costa da Rosa
Universidade do Estado de Santa Catarina

O presente artigo pretende deslindar sobre as questões apresentadas pela obra *A primeira Missa no Brasil* (1860), do artista Victor Meirelles e as relações que ela estabelece com obras de artistas modernos que participaram do projeto de reinterpretação da *Primeira Missa* proposto pelo Museu de Arte de Santa Catarina no ano de 1982.

Palavras-Chaves: Colonialismo; arte; história.

This article seeks to disentangle on the issues presented by the work The first Mass in Brazil (1860), the artist Victor Meirelles and the relationship it establishes with works of modern artists who participated in the reinterpretation project of the First Mass proposed by the Museum of Art Santa Catarina in 1982.

Keywords: Colonialism; art; history.

A obra *A primeira Missa no Brasil* (1860) realizada pelo artista catarinense Victor Meirelles trata da representação de um Brasil em vias de colonização. De maneira acadêmica e com tendências românticas, próprias da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro, a qual foi responsável pela formação do artista, a obra aborda o tema de modo acrítico, onde não há violência e as contradições civilizatórias são tratadas como curiosidade e receio por parte dos indígenas, baseando-se deste modo na representação de um *Mito fundador* do país.

No desenvolvimento deste texto nos propomos a apresentar alguns aspectos e questões peculiares da pintura e da vida de Victor Meirelles, evidenciando as estruturas de poder do contexto em que o artista e sua obra estão inseridos no Brasil do século XIX. Além de tratarmos das relações estabelecidas entre o projeto civilizatório que dá origem ao mito fundacional do Brasil, o período colonial brasileiro (evidenciado na obra de Victor Meirelles) e as leituras críticas estabelecidas nas obras dos artistas Hamilton Machado (1949-1992), Suely Beduschi (1943), Clênio Tadeu Paz de Souza (1958-2006) e Hiedy de Assis Correa (1926-2001). Assim, iremos evidenciar o debate e as expressões de violência colonial sobre o corpo que essas obras estabelecem ao rememorar a pintura e o tema histórico da obra de Meirelles.

A obra *A Primeira Missa no Brasil*, fig. 01, é uma das pinturas mais conhecidas e reproduzidas do país[1]. A tela a óleo de proporções grandiosas, 2 metros e 68 cm de altura por 3 metros e 56 cm de largura, foi elaborada pelo artista durante sua estadia na França, em viagem de estudos de formação na Europa (1853-1861) realizada graças ao Prêmio recebido da AIBA. Na pintura vemos retratada a primeira missa realizada em solo Brasileiro em 1500, conforme indica o relato da carta de Pero Vaz de Caminha. Um acontecimento que instaurou-se como um marco "desses [...] tão usados em História para delimitar o início da colonização europeia do nosso país."[2]

Victor Meireles (1832-1903) nasceu na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), filho de imigrantes portugueses, ainda jovem mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar na AIBA, ali conquistou o Prêmio de Viagem à Europa e estudou nos mais importantes centros artísticos da época, na Itália e na França, Franz (2003, p.35). Durante sua viagem de estudos elaborou a obra *Primeira Missa no Brasil* e com essa obra foi aceito no Salão Oficial de Paris, em 1861. A participação no salão garantiu a Meirelles à conquista de ser o primeiro artista brasileiro a representar o Brasil em mostra internacional.

Em sua estadia pela Europa o artista permaneceu em constante correspondência com a AIBA do Brasil. Para a pintura da *Primeira Missa*, Victor Meirelles estabeleceu diálogo com Manuel de Araújo Porto Alegre, que "orientava detalhadamente seus

[1] Como argumenta JÚNIOR (1982, p.55): "Desde o curso primário, nos acostumamos a vê-las em livros, notas de dinheiro, capas de cadernos, selos e estampas", ou ainda em: Makowiecky, Sandra; Garcez, Luciane Ruschel Nascimento. O contato com uma obra prima: a primeira missa de Victor Meireles e o renascimento de uma pintura. In: Anais do 17º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, UDESC, Florianópolis, 2008, p.735.
[2] SALGUEIRO, Valéria. A *Primeira Missa* revisitada nos 500 anos. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v.XXXVI, nº 2, p.135-150, dez., 2000, p.136.

estudos. Falava em nome do Imperador e do Corpo Acadêmico" (FRANZ, 2003, p.45). Em cartas trocadas entre Porto Alegre e Meirelles é possível perceber a recomendação do primeiro para que o artista lesse cinco vezes a carta de Caminha para capturar a ideia esboçada no relato (JÚNIOR, 1982, p.60).



Fig. 1 | Victor Meirelles. Primeira Missa no Brasil, 1860. Óleo sobre tela. 268x356cm. MNBA, RJ, Brasil. Portal do Ibram.

Victor Meirelles e a sua obra estiveram sempre em concordância com a AIBA e consequentemente com o Segundo Império. Exemplos contundentes desta ligação são os acontecimentos históricos que se sucederam com o retorno do artista ao Brasil, em 1861, quando é nomeado professor Honorário da AIBA e no ano seguinte, 1862, é condecorado pelo imperador Pedro II com o grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa, (JÚNIOR, 1982, p.63). Além disso, o artista estabeleceu ligação proximal com o Imperador, sendo professor particular de pintura de sua filha, a princesa Isabel, ARGON (2009, p.102).

A AIBA estava intimamente vinculada aos projetos do Imperador Pedro II, assim como o Instituto de História e Geografia Brasileiro (IHGB). Estes dois órgãos eram parte importante do "Projeto Civilizatório de cunho nacionalista do Segundo Império" (FRANZ, 2003, p.36), serviam como meio de escrever e propagar a história do Brasil, seu passado e sua origem, projetando os interesses do presente na representação do passado. Construía-se assim uma história para o Brasil através da escrita e da iconologia. Neste sentido, a tela de Meirelles pode ser considerada "o resultado de

uma complexa rede de relações entre as ideias e utopias que se desenvolveram dentro do chamado 'projeto Civilizatório', presente no imaginário da elite cultural e política do século XIX brasileiro", (FRANZ, 2003, p.36).

No projeto imperial de d. Pedro II a AIBA do Rio de Janeiro e seus respectivos artistas participavam na produção de imagens que representassem 'verdadeiros' ícones da nação. Victor Meirelles estabeleceu-se como um artista de significativa importância para construção desta narrativa imagética. Como comenta Franz (2003, p.39): "Fértil na produção de imagens, o Império brasileiro se destacou em seu papel de criador de ícones nacionais, entre hinos, medalhas, emblemas, [...] entre os quais é possível incluir a *Primeira Missa no Brasil* como parte iconográfica oficial".

O Mito Fundador, um projeto e seu legado

A ideia de *mito fundador* encontra-se vinculada às elaborações discursivas e imagéticas que possuem o propósito de estabelecer a origem de um povo, uma crença, um lugar. Os discursos construídos durante o reinado de D. Pedro II traziam em si essa obstinação, de estabelecer a origem do país (do povo), com o intuito de "forjar um tipo de memória oficial para a nação" (RIBEIRO, 2015, p.33). Procurava-se assim estabelecer uma história de origem pautada na ideia de unidade nacional, onde os conflitos e contradições do passado colonial não fossem problematizados, dando lugar a uma narrativa pacificadora e ordeira para a formação do povo no passado colonizador e construindo as bases da idéia de nação unificada.

Segundo Renilson Rosa Ribeiro (2015) na tarefa de realizar essa memória de nação "por meio de uma costura de retalhos documentais" o IHGB e a AIBA tiveram grande importância. O IHGB com o papel de elaborar a narrativa história do 'Brasil-nação', e a AIBA com a função de construir a história imagética deste.

> Criado em 1838, o Instituto deveria instaurar, enfim, o semióforo 'Brasil', oferecendo ao país independente um passado glorioso e um futuro promissor, com o que legitimaria o poder do imperador. [...] Como instituto histórico, cabia-lhe imortalizar os feitos memoráveis de seus grandes homens, coletar e publicar documentos relevantes, incentivar os estudos históricos no Brasil e manter relações com seus congêneres internacionais. (CHAUÍ, 2000, p.50)

Criaram-se discursos a partir da seleção de documentações históricas que deveriam ou não participar da narrativa do país. Buscando evitar conflitos e documentos que fugissem a ideia unificadora que se propunham construir. Na elaboração dessas narrativas, documentos como a carta de Pero Vaz de Caminha foi, pois, materializava a imagem de um dos primeiros atos significativos de origem da nação.

A obra de Meirelles nasce do projeto de D. Pedro II e consequentemente "insere-se no rol das obras que pretenderam estabelecer uma história para o Brasil, com o

propósito de criar uma continuidade entre um passado colonial idealizado e um Império independente" (SANTOS, 2009, p.131). A narrativa e os elementos presentes na pintura confluem para a interpretação de que a colonização e a vinda dos portugueses para o território brasileiro é um meio de avanço e progresso. Os confrontos existentes durante o Brasil Colonial são obscurecidos, dando origem a uma construção visual que evidência a narrativa de mito fundador.

A imagem de Victor Meirelles trata de um período anterior ao das missões mas, a presença e a ênfase dada aos personagens e a religião cristã lembra-nos dos dois projetos de colonização que se opõem sobre o solo brasileiro. O projeto dos colonizadores que queriam arrancar dos índios e negros suas forças para o trabalho e o dos religiosos que queriam catequizar os indígenas impondo-lhes a sua fé e seu projeto de salvação, como bem argumenta Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro – A formação e o sentido de Brasil* (2006, p.59-60). Na argumentação de Ribeiro (2006) percebemos que ambos os projetos apresentavam uma realidade difícil e violenta para os indígenas, seja pelo *genocídio do colonizador* ou pelo *etnocídio das missões*.

> Nas tarefas da conversão do gentio e sua integração na cristandade, foram soldados principais o jesuíta, o franciscano e o carmelita. Os inacianos, inspirando, apoiando, incentivando o braço secular para que, guerreando e avassalando, pusessem os índios, humilhados, a seus pés dentro das missões. Ali, aparentemente, eles iam viver vidas de índios humildes, contritamente. Na verdade, eles estavam inventando para os índios uma vida nova, triste vida de catecúmenos, suportável apenas diante da alternativa que era caírem cativos nas mãos do colono.(RIBEIRO, 2006, p.60)

Revisitamentos da *Primeira Missa no Brasil*

Os acontecimentos históricos de violência provocados pelo processo colonizador não se encontram contemplados na imagem de Meirelles e nas narrativas discursivas da história de sua época. As obras históricas como as de Victor Meirelles foram de essencial importância para a consolidação do *mito fundador* do Brasil e até hoje repercutem sobre a comunidade brasileira, como um elemento de referência para se falar sobre o nosso passado e nossa origem. Tais referências muitas vezes servem como elementos de simplificação ou falseamento das complexidades históricas e infelizmente são celebradas acriticamente em momentos de nossa história presente, como foi o caso da comemoração do Brasil 500 anos, que procurou revitalizar o mito fundador, como lembra Chauí (2000).

> [...] a *Primeira Missa*, como toda narrativa histórica, é problemática e povoada de significados que escapam ao pintor Victor Meirelles, eles parecem confirmar que, ainda hoje,

> muitos desses significados inscrevem-se não em cenas pintadas, mas no real da nossa própria experiência enquanto brasileiros. (SALGUEIRO, 2000, p.150)

O exercício de revisar a história e os discursos construídos com base no *mito fundador* é uma atividade que encontramos em diversos autores brasileiros, principalmente a partir da segunda metade do século XX, entre eles destacamos Darcy Ribeiro e Marilena Chauí, que procuraram pensar e reescrever a história do Brasil colonial, bem como as 'heranças' que até hoje carregamos em sociedade.

A atividade de revisar criticamente a história e os discursos oficiais é também objeto de diversas produções artísticas. Obras que fomentam o debate em torno da memória histórica e procuram contemplá-la de maneira crítica, estabelecendo relações com o presente e ampliando os horizontes postos pelas simplificações e apagamentos de narrativas oficiais como, por exemplo, as construídas no século XIX pelo IHGB. Portanto, procuramos nos debruçar aqui sobre as obras de artistas que foram instigados a repensar especificamente a obra de Victor Meirelles *Primeira Missa no Brasil*, e compreender como esses artistas realizaram a atividade de olhar a pintura e o passado histórico que ela fomenta com o olhar do presente.

As obras *Primeira Missa* de Suely Beduschi; *Carta a Darcy Ribeiro* de Hamilton Machado; *Primeira Missa* de Clênio Tadeu Paz de Souza e *Primeira Missa* de Hiedy de Assis Correa foram elaboradas para participar de um projeto de interpretação da obra do pintor catarinense no ano de 1982. Projeto este proposto pelo Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). As obras elaboradas para o projeto foram expostas no mesmo ano e a maioria delas faz parte hoje do acervo do museu, excetuando a obra do artista Hamilton Machado que compõe o acervo do Museu de Arte de Joinville (MAJ).

As obras procuram desmantelar o discurso oficial de harmonia entre o colonizador e o colonizado. Nelas articulam-se outros modos de contar história, onde a violência sobre o corpo é revelada. Elas podem ser lidas como obras que apresentam processos de rememoração do passado, tal como defendeu Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história* (1940). Rememorações que buscam comungar com os vencidos da história a partir do presente carregado dos desdobramentos desse passado. Assim, num anacronismo temporal elas constroem interpretações históricas e de posições políticas quanto ao passado colonialista. Encontramos nelas diálogos do tempo presente, pós-colonialista, com as memórias de um passado já interpretado por Victor Meirelles e que é nelas revisado com teor crítico e *rememorativo*.

A obra *Carta a Darcy Ribeiro* (1982), Fig. 02, do joinvilense Hamilton Machado, aproxima-se de uma abordagem pop. Com cores fortes e elementos seriados, que sugerem a referência aos HQ's, a pintura nos parece dialogar com as produções de pop art brasileiras das décadas de 60 e 70 com forte teor político e crítico. Na obra vemos no plano superior a cena da primeira missa, refeita pelo artista com precisão

técnica muito próxima a representação de Victor Meirelles. Ali estão contemplados os religiosos, os comandantes e soldados portugueses. Já no plano inferior da tela vemos que Hamilton novamente representa tal e qual outro plano da pintura de Meirelles, um grupo de indígenas que observa com curiosidade a cena da missa. Essas duas reproduções ganham um novo sentido quando vemos a imagem apresentada no meio da tela, ou seja, no meio da narrativa apresentada em 1860. Essa imagem, em nossa concepção, cumpre a função de reescrever a história, de dar a cena um novo olhar e dar ao passado uma complexidade histórica que caminha na contramão da contada pela obra de Victor Meirelles. Hamilton cria uma nova narrativa, tanto a imagem quanto o título da obra caminham para esse fim. Assim como Meirelles, ele busca estabelecer um diálogo, uma escrita sobre a história, mas, se antes a escrita tinha como referência o IHGB e o projeto de um mito fundador, agora a referência se faz no pensamento de Darcy Ribeiro.



Fig. 2 | Hamilton Machado. Carta a Darcy Ribeiro, 1982. Acrílico sobre eucatex. 82x50cm. MAJ, Joinville, Brasil. Fonte da Imagem: Registro realizado do acervo do MAJ em dez. de 2015.

Deste modo a violência antes não representada é posta como um elemento central para pensar essa história. A violência é seriada a partir do gatilho da arma de fogo que se volta para o corpo dos indígenas e do espectador. Dividida em três partes distintas, a obra dialoga com o passado e o presente, resignificando a abordagem antes pacífica na obra de Meirelles.

Já na obra *Primeira Missa* (1982), Fig.03, de Clênio Souza encontramos uma composição de tendências surrealistas. Repletas de elementos simbólicos a obra tem uma atmosfera fúnebre. Atmosfera essa que ganha esse sentido graças à predominância de tons frios, como azuis e violetas, quanto pela presença de personagens desfalecidos ou em prostração e dor. Entre os vários elementos que se misturam na paisagem de Clênio encontram-se ratos, baús de tesouros, teias de aranhas, religiosos, indígenas e colonizadores. No meio da tela é possível perceber a representação de um cristo nu com auréola e cenas de violência contra os indígenas. Dentro dela encontra-se também uma representação do pintor Victor Meirelles executando sua tela. Para nós o que há de mais impactante na pintura é a violência presente na representação do solo brasileiro. Ela é a pedra de toque que faz da terra um corpo desfalecido de mãe.



Fig. 3 | Clênio Souza. Primeira Missa, 1982. Óleo sobre tela. 143x247cm. MASC, Florianópolis, Brasil. Fonte da Imagem: Registro fotográfico cedido pelo MASC.

A obra *Primeira Missa* (1982), Fig. 04, de Assis Correa atualiza o tema da obra de Meirelles ao questionar o discurso oficial da colonização e a assimilação irrefletida deste pelo homem contemporâneo. Assim como em outros trabalhos, o artista procura debater a realidade social, dotado de uma linguagem próxima ao pop utilizando-se de cores fortes, recorte e colagem como é o caso da reprodução da Primeira Missa presente nesta pintura.

Em meio a uma vegetação geométrica que divide espaço com os grandes prédios que ocupam o último plano da tela, encontra-se um individuo que levanta ao alto uma cruz. Essa cruz é rodeada por uma auréola vermelha que dá a ela destaque em meio ao fundo amarelo da tela. Na cabeça desse personagem encontra-se a reprodução da obra *Primeira Missa* de Victor Meirelles. É como se esse acontecimento fosse algo guardado em sua memória. Ao mesmo tempo em que a obra parece ironizar o corpo do sujeito contemporâneo, pois sua cabeça parece ter um formato televisivo, onde na tela aparece a pintura de Meirelles.

Encontra-se na tela um caminho aberto entre a vegetação e os prédios, um espaço próprio do personagem e sua cruz que se destacam sob a paisagem. A mata em forma circular parece representar um grande morro que se abre no meio para dar espaço a cruz. O que remete aos morros da cidade de Florianópolis e os conglomerados de moradias populares, que na época de Assis eram muito mais precárias e desassistidas pelo poder público.

Do nosso ponto de vista é possível enxergar ali uma releitura do processo colonizador sob as construções sociais do presente. Como uma memória latente o personagem carrega em si a lembrança desse tempo remoto, representado pela imagem da Primeira Missa de Meirelles e pela cruz com auréola vermelha que ele carrega e que irrompe na paisagem da cidade.

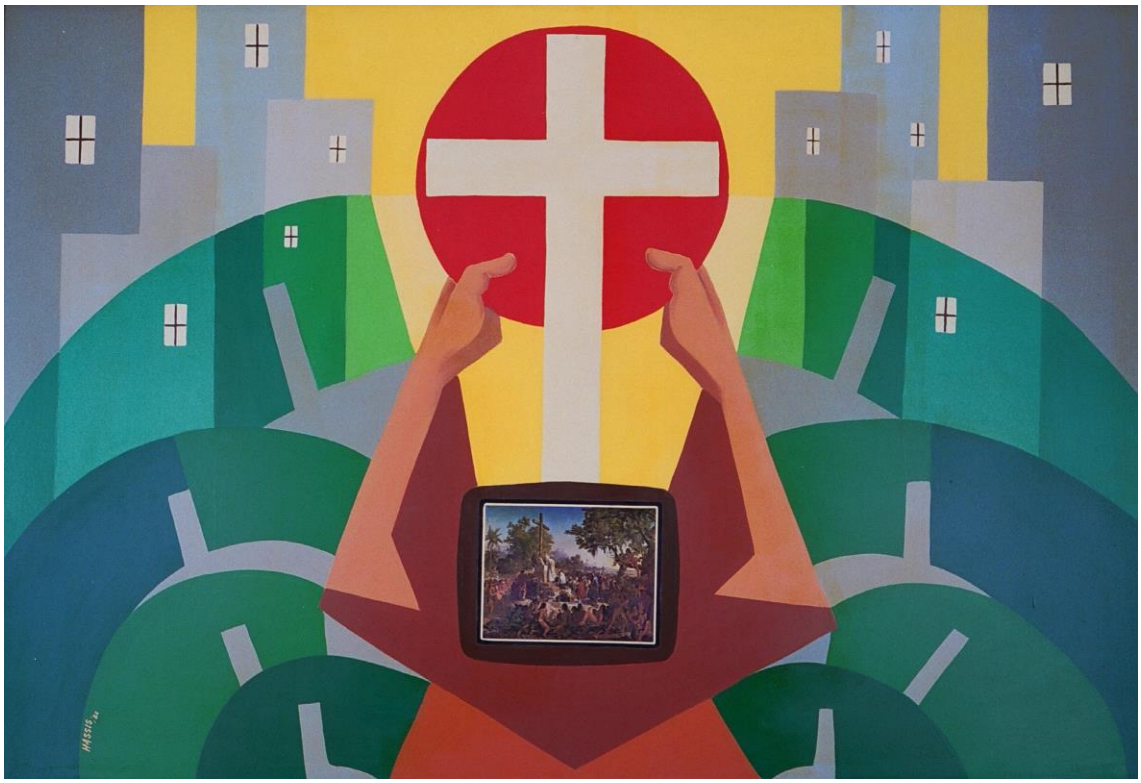


Fig. 4 | Assis Correa. Primeira Missa do Brasil, 1982. PVA sobre eucatex. 182x263cm. MASC, Florianópolis, Brasil. Fonte da Imagem: Registro fotográfico cedido pelo MASC.

Deste modo a obra de Assis apresenta a memória da violência colonizadora rearticulada sobre a paisagem social contemporânea, através da imagem da cidade como corpo social em correlação com o corpo subjetivo que nela se apresenta.

O corpo aparece aos prantos na obra *Primeira Missa* (1982), Fig. 05, de Suely Beduschi. Dividida em três espaços a obra traz ao espectador a imagem de um Brasil em processo de colonização. Num primeiro quadro nos é apresentado alguns indígenas que parecem direcionar o olhar para o quadro central da tela. No terceiro vemos uma mulher indígena sentada sobre o solo enquanto no plano atrás dela a presença de vários colonizadores, eles assim como a mulher também direcionam seus olhares e corpos para o centro da tela. No centro da tela vemos ao fundo a cruz e alguns religiosos abaixo dela, mas no primeiro plano uma mulher indígena parece esboçar um forte grito de temor. Carregando consigo duas crianças e uma faixa com os dizeres "diante de Deus o direito de permanecer", a mulher ergue os braços aos prantos. A representação feminina da obra de Suely Beduschi apresenta a nós o horror que o corpo sente diante da violência. Deste modo, em oposição a abordagem de Meirelles e do mito fundador, a artista procura apresentar em sua obra o corpo violentado pela colonização que se vê aos prantos com a chegada do homem branco.



Fig. 5 | Suely Beduschi. Primeira Missa do Brasil, 1982. Acrílica sobre eucatex. 120x193cm. MASC, Florianópolis, Brasil. Fonte da Imagem: Registro fotográfico cedido pelo MASC.

Ao produzir uma comunhão com o passado as obras debatem sobre o presente (com consequências ainda latentes deste passado) de maneira crítica, memorial e sensível. Estabelecendo novas dinâmicas de construções históricas e também de construção e revisão da própria história da arte, ao se referirem a uma obra de cunho histórico e de repercussão nacional. As relações entre arte, memória e colonialismo são evocadas por essas obras, além de adentrar o debate sobre pós-colonialismo por tratar-se de

interpretações anacrônicas dos acontecimentos que marcaram e repercutem sobre o contexto histórico do país.

Pensar a produção destes artistas como arte em ação é essencial quando consideramos que a leitura esboçada pela obra de Meirelles remete a uma forma de construir uma identidade nacional e que de maneira oposta encontram-se as obras desses artistas que buscam quebrar as certezas criadas pela obra e pelo projeto civilizatório do século XIX da era imperial brasileira. Na contramão do instaurado *Mito Fundador*, a ação politica esboçada pelas obras desses artistas procura desconstruir, criticar e resignifcar a idéia de origem identitária brasileira proposta por ele.

Referências Bibliográficas

ARGON, Maria de Fátima Moraes. O mestre da pintura da princesa regente. In: TURAZZI, Maria Inez (org). *Victor Meirelles – novas leituras*. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/ IBRAM/ MinC; SP: Studio Nobel, 2009.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história (1940). In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. Trad. BRANT, Wanda Nogueira Caldeira, [trad. teses] GAGNEBIN, Jeanne Marie; e MÜLLER, Marcos Lutz. SP: Boitempo, 2005.

BORTOLIN, Nancy Therezinha. *Indicador Catarinense das artes plásticas.* MASC, Florianópolis, 2010.

CHAUI, Marilena. *Brasil: Mito Fundador e sociedade autoritária*. SP: FPA, 2000.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a construção da identidade brasileira. In: *Revista do IHG de Santa Catarina*. 3ª fase, nº22, Florianópolis: SC, 2003, p.33-49.

JÚNIOR, Donato Mello; ROSA, Ângelo de Proença; PEIXOTO, Elza Ramos; SOUZA, Sara Regina Silveira de. *Victor Meirelles de Lima (1832-1903).* RJ, Pinakotheke, 1982.

MAKOWIECKY, Sandra; GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento. O contato com uma obra prima: a primeira missa de Victor Meireles e o renascimento de uma pintura. In: *Anais do 17º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, PPGAV, UDESC, Florianópolis, 2008, p.735-751.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – A formação e o sentido de Brasil.* SP: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Renilson Rosa. *O Brasil inventado pelo Visconde de Porto Seguro: Francisco Adolfo de Varnhagen, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a construção da ideia de Brasil-Colônia no Brasil Império: 1838-1860*. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2015.

SALGUEIRO, Valéria. A *Primeira Missa* revisitada nos 500 anos. In: *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v.XXXVI, nº 2, p.135-150, dez., 2000, p.135-150.

SANTOS, Renata. A *Primeira missa* e a reprodutibilidade da imagem: um estudo de caso. In: TURAZZI, Maria Inez (org). *Victor Meirelles – novas leituras.* Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/ IBRAM/ MinC; SP: Studio Nobel, 2009.

STEFFAN, Heinz Dieterich. Sociedade Global – Identidade Colonial. In: RAMPINELLI, Waldir José; OURIQUES, Nildo Domingos (orgs). *Os 500 anos – A conquista interminável.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lyigia Pape

Isadora Mattiolli
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A fotografia "Língua apunhalada" da artista Lyigia Pape é colocada em evidência nesse estudo a partir de duas perspectivas: o movimento feminista de segunda onda, e a censura instaurada no Brasil decorrente do regime militar. Essa obra representa um paradigma na trajetória poética da artista, um elemento de exceção, pois suas investigações formais e temáticas mais frequentes não se relacionavam com o exercício da autorrepresentação, e do uso da linguagem fotográfica. Essa investigação se dá por uma categoria analítica de gênero, tangenciada pela forma como a discursividade feminista foi transmitida nas dinâmicas das artes visuais no Brasil, priorizando o período da década de 1970; e também traz à discussão características das proposições artísticas que tomaram a fotografia como *medium* nos anos 1960 e 1970.

Palavras-chave: Lygia Pape; Feminismo; Fotografia.

The photograph "Língua Apunhalada" (stabbed tongue) of the artist Lyigia Pape is highlighted in this study from two perspectives: the second wave feminist movement, and the censorship established in Brazil due to the military regime. This work represents a paradigm in the poetic trajectory of the artist since her most frequent formal and thematic investigations were not related to the exercise of self-representation. This study is based on an analytical category of gender, related to the way the feminist discourse was transmitted in the dynamics of the visual arts in Brazil, prioritizing the period of the 1970s; and also brings to the discussion characteristics of the artistic propositions that took photography as medium in the 1960s and 1970s.

Key-words: Lygia Pape; Feminism; Photography.

A obra "Poemas visuais: Língua Apunhalada" (1968), autorretrato da artista Lyigia Pape (1927 – 2004), é colocada em evidência por dois parâmetros principais: as opressões vivenciadas historicamente pelas mulheres e seus espaços de fala escassos, e a supressão dos direitos políticos e individuais instaurados no governo ditatorial brasileiro (1964 – 1985). No enquadramento em preto e branco do rosto de Pape (Fig.01), vemos sua língua escancarada exibindo uma ferida: corte transversal na mucosa, que sangra. Corpo que aponta para uma fisicalidade radical e imagem profunda de potencialidade diante o seu contexto. Simboliza um duplo silenciamento: a censura e o sexismo, sob as circunstâncias violentas do Rio de Janeiro de 1968.

O fim da década de 1960 foi marcado pelo golpe de Estado de 1964 e à suspensão da democracia brasileira: a imposição da Constituição de 1967 legitimou o Regime Militar no país. O ano do autorretrato "Língua Apunhalada" foi concomitante à decretação do Ato Institucional n˚5 e do fechamento do Congresso, que inaugurou o período mais insólito da ditadura, caracterizado pelo domínio da liberdade individual, perseguições políticas, desaparecimentos, prisões, institucionalização da censura prévia e pela banalização da tortura como prática repressiva. (SÜSSEKIND, 2007, p.51).



Figura 1 | Poemas Visuais / Língua Apunhalada, Lygia Pape, 1968.

No ocidente, esse mesmo período distingue-se pelo levante de movimentos sociais. Destaco o movimento feminista de segunda onda que se determinou a rever as relações de poder entre homens e mulheres, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. A inserção feminista na arte, nesse período, foi referente aos questionamentos

dos parâmetros de sua historiografia, enquanto construção ideológica, e a representação dos corpos das mulheres, enquanto imagem objetificada. O mote principal era a alteração do papel das mulheres nesse cenário, que reivindicavam para si uma voz ativa e espaços para narrarem suas histórias. Esse agenciamento coletivo libertário pensava novas técnicas e práticas de produção de si, e a libertação das mulheres da colonização de seus corpos e psiques, de acordo com Margareth Rago (2013, p.26).

Margareth Rago, historiadora brasileira, contribui para reflexões entre feminismos e ditadura militar no Brasil e acomoda uma questão: como construir artes feministas de existência? Seu objeto de estudo tem foco na linguagem escrita, mas adapto seu pensamento para a fotografia no âmbito das artes visuais, com o objetivo de criar uma relação entre a escrita de si e o exercício do autorretrato, pois localizo semelhanças entre essas duas práticas no contexto brasileiro. A autora explora (2013, p.30-31) os espaços que se abrem a partir da escrita como prática de relação renovada de si para consigo e também para o outro, uma vez que entende o feminismo como abertura para outras possibilidades de subjetivação e de existência para mulheres. Narrar a própria vida é um privilégio, uma vez que o anonimato foi uma condição feminina até algumas décadas atrás.

A situação política brasileira, no entanto, deu outro tom à discursividade feminista no país, segundo Céli Pinto (2009, p.15). A autora afirma que o cenário para o surgimento de movimentos libertários, relativos à causa identitária, foi mais propício nos países norte-americanos e europeus, já que no Brasil houve um momento de repressão total da luta política geral. O movimento feminista brasileiro desenvolveu-se de forma expressiva com essas pautas internacionais apenas na década de 1980, com a redemocratização, e caracterizou-se pela fundação de ONGs (Organizações Não-Governamentais). Entretanto, algumas artistas brasileiras, como Lygia Clark (1920 – 1988), Anna Maria Maiolino (1942) e Iole de Freitas (1945), exilaram-se voluntariamente durante a ditadura, o que as proporcionou contato com vertentes feministas e com práticas artísticas relativas ao corpo, como a *body art,* na efervescência desses movimentos nos países do hemisfério norte.

A prática do autorretrato foi recorrente no projeto de artistas mulheres do período. Essas se utilizavam das mídias da fotografia e do vídeo como suporte para suas questões de pesquisa – numa tentativa de trabalhar num campo onde as desproporções de gênero comuns à história da arte não tivessem sido tão marcantes, como foram na pintura e escultura – e assim gerar debates consonantes aos feminismos em pauta, relativos à subjetividade e ao espaço doméstico. A fotografia e o vídeo, portanto, contém uma qualidade fundamental à questão das mulheres. Michael Archer (2013), em um breve exame da história da pintura, percebe a figura feminina como objeto do desejo masculino. Como resolver o impasse feminino de representar-se, de forma a não contribuir sistematicamente à tradição pictórica? O autor observa na fotografia, no vídeo, no filme, no som e na *performance*, meios apropriados para reparar essa dívida histórica. (ARCHER, 2013).

O corpo literal manifestado pelo autorretrato de Pape é uma cisão com a tradição do corpo feminino representado na história da arte: o corpo idealizado e inatingível, passa a ser o corpo profano do aqui e agora. Esse corpo localiza-se no "reconhecimento da corporalidade humana", nos termos de Viviane Matesco (2009, p.08), na exposição de fragmentos orgânicos, como o sangue, mesmo que em sua versão ficcional na obra aqui analisada. Essa escrita de si concretizada pela fotografia enfrenta o silêncio duas vezes, pela impossibilidade de incorporar a revolta, e por um projeto feminista que não se realiza, nessa vivência da repressão institucionalizada. Quase que de forma premonitória, seu poema visual antecipa que cinco anos mais tarde (1973) a artista seria presa e torturada pelo DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna): a violência materializada fora do campo simbólico. Sobre o período, Pape comenta: "Eu realmente sofri, mas atualmente só quero falar disso no sentido de liberdade" (PAPE, 1978, p.77). Assim como em Língua Apunhalada a artista quis transformar a condição de censura em liberdade, no relato poético de suas experiências.

Poemas Visuais, Ditaduras, Feminismos

Identifico que os temas relativos à ditadura e a questões do feminino abordados em Língua Apunhalada foram recorrentes na poética de Lygia Pape e listarei a seguir alguns desses trabalhos a fim de elucidar como esses dois assuntos se apresentam em sua obra, para além do autorretrato em análise. Sua trajetória possui essa dimensão político-crítica latente, e a postura da artista em outros âmbitos, para além da pesquisa plástica, mostra preocupação constante em refletir sobre o espaço ao seu redor, sobre sua posição no mundo.

A então artista expoente do neoconcretismo na década de 1950 foi adquirindo novas preocupações estéticas e simbólicas em seu trabalho na década seguinte. Não apenas pela dissolução do grupo neoconcreto em 1963, mas também por uma agenda de manifestações em espaços públicos que foram se delineando ao longo da década de 1960, em resposta à condição política. Essas manifestações foram organizadas por artistas e críticos de arte preocupados em repensar os espaços institucionais e questionar a noção de autoria por meio de proposições coletivas abertas ao público. Apocalipopótese (1968), organizado por Hélio Oiticica, os Domingos de criação (1971) por Frederico Morais, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), que também foi palco do evento Orgramurbana (1970), são alguns exemplos.

Nas experimentações do Cinema Novo, Lygia Pape também encontrou uma maneira de trazer à tona as circunstâncias do cenário político. A artista produziu programação visual para alguns filmes do movimento cinematográfico, e foi autora de diversos curtas. Em um desses filmes, "Carnaval in Rio" (1974), Pape propõe uma narrativa de caráter documental, registrando com a câmera na mão alguns blocos de rua do Rio de Janeiro até sua dispersão pela polícia.

> Lygia mostra os blocos usufruindo da condição pública do espaço da cidade: a farra se dá na rua. Carros alegóricos

> pequenos, sem luxo. (...) Um corte para as pessoas apreensivas nas arquibancadas. A batucada abaixa o volume e escuta-se apenas o som do bumbo, como um coração a bater, enquanto a câmera capta a chegada de dois caminhões com policiais uniformizados sentados na carroceira, organizados em filas em dois bancos, um de costas para o outro: o contraponto a toda espontaneidade e vivacidade das cenas anteriores. O filme perde a agitação, o colorido, a trilha abaixa de volume e se encerra. (MACHADO, 2008, p.148).

Esse registro vivencial de "Carnaval in rio" problematiza o esgotamento da possibilidade de manifestação pública e de rua, decorrente do fechamento do espaço público (como observado pela intervenção policial), mas também pelo esgotamento de uma forma de fazer carnaval, que começa a ser atravessado diretamente pela indústria do turismo.

Já em relação à sua atuação nas artes visuais, seu autorretrato "Língua Apunhalada" é obra fragmento de uma série intitulada "Poemas Visuais" (1968 / 1999), que contém ainda as obras "Caixa Brasil" (1968), "Isto não é uma nuvem" (1997), "Mondrian" (1997), "Caixa Caveira q geme" (1968) e "Das Haus" (1995). A série no geral não é ordenada por coesão formal ou temática, mas por experiências plurais com objetos e palavras, e integra um dos diversos ensaios entre artes visuais e poesia explorados por Lygia em seus caminhos artísticos. Duas obras dessa série, entretanto, alinham-se pela tônica da violência. Sobre essas obras, a artista comenta:

> Em 1973 realizei uma série de caixas sobre a violência. Um objeto sonoro, uma caveira (imagens planas impressas na caixa) que chorava, que soltava um lamento quando você pegava nela. E ligado a essa série aconteceram outros trabalhos, como a "Língua Apunhalada", em cima da censura. Trata-se de uma língua fora da boca com um pingo de cor vermelha sobre ela. Nessa época, quando estive na Argentina, eu realizei um trabalho sobre a violência. Coloquei no CAYC um circuito fechado de televisão, botando também do lado de fora da galeria uma tela, e em todas essas telas circulava a mesma imagem de uma caveira com a palavra wanted, que lá é buscado. Ou seja, busca-se o quê? A própria morte. E era mesmo uma coisa bem característica da Argentina na época, um tal de matar e correr. (PAPE apud MATTAR, 2003, p.78-79).

Lygia Pape se refere nesse relato as "Caixa caveira q geme" (1968) e "Wanted" (1968-1974), duas montagens diferentes para uma ideia em comum. A primeira é uma caixa com a imagem de uma caveira estampada, que quando manipulada emite um som de choro. Já "Wanted" foi uma instalação montada na galeria argentina CAYC (Centro de Artes e Comunicação) em 1974, com projeção em diversas interfaces de um cartaz com a representação da mesma caveira e o escrito WANTED.

A partir da exposição da temática desses trabalhos torna-se nítida a intenção de Lygia Pape de aproximar à sua poética algumas das consequências do governo repressivo vivido. Nessas obras, entretanto, havia ainda um anseio da artista de colocar em funcionamento outros conceitos, como o da fita de *moebius*. O objeto originário dos estudos topológicos foi apropriado por outros campos do conhecimento, como a psicanálise, e também esteve presente nas operações de outros artistas, como Lygia Clark.[1] A instalação de Pape pensada para a CAYC dispunha de telas dentro e fora da galeria ilustrando a imagem cadavérica: além de ativar a ideia de fusão entre arte e vida (o dentro e o fora), a artista empreendia uma crítica institucional ao negar o espaço sacralizado da sala de exposição, "coisas que me mobilizam muito", afirma (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.79).



Figura 2 | Poemas Visuais / Caixa Caveira que geme, Lygia Pape, 1968.

A fita de *moebius* como operação conceitual foi retomada por Pape em outra exposição, sua primeira individual, nomeada "Eat me: a gula ou a luxúria?" (1976) que tinha como principal propósito elaborar a situação da mulher como objeto de consumo na cultura de massa. Uma reivindicação essencial ao movimento feminista, principalmente do feminismo de segunda onda em exercício internacional desse momento. A mostra-instalação "Eat me" (Fig. 03) teve caráter processual, uma vez que envolvia trabalhos e ideias realizados anteriormente, como a Caixa de Formigas (1968) – um recipiente contendo formigas saúvas, um pedaço de carne, e a frase "a gula ou a luxúria" impressa – que expressava a ideia da devoração sexual e da fome (PAPE, 1998, p.29), conteúdos temáticos que permearam a individual.

[1] Alguns dos trabalhos de Lygia Clark que envolvem o fundamento da fita de moebius são "Caminhando" (1964) e a "O dentro é o fora" (1963).

> Por outro lado, tinha o sentido da fita de Moebius, o dentro e o fora, que eu retomei mais tarde na exposição do "Eat me" (...) O dentro e o fora se trocam, se sucedem, se confundem. Como no caso da fita de Moebius: neste conceito matemático, quando você tem uma fita, inicialmente há sempre um lado de dentro e um lado de fora; mas se você torcer uma das pontas, tornar a liga-la, e então passar a percorrê-la com o dedo, você não vai ter mais o dentro e o fora. Você vai ter um plano contínuo, o conceito passando de um espaço interno para um espaço externo num movimento deslizante. (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.85).

O conceito de espaço topológico que Lygia explorou para essa mostra teve sua concretude na Galeria Arte Global, em São Paulo; e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua intenção foi a de investigar como se desenvolveria um "Espaço Poético", onde qualquer linguagem estaria à serviço do ético. Nesse projeto em especial, Pape afirma tratar-se de um "espaço particularizado: o Espaço Patriarcal, que está inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos" (PAPE, 1998), percorrido pela abordagem ambígua da fita de *moebius*.

A montagem da mostra um ano depois no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teve a seguinte configuração: foram erguidas três tendas de plástico preto e a frase "Eat me: a gula ou a luxúria" em neon (fig.03). Além das tendas, Pape instalou vitrines forradas de objetos de sedução: cabelos, maçãs, maquiagem, cintas, cílios, seios postiços, fotos e textos feministas. Sobre esses últimos, Lygia afirma: "Mas a exposição não tinha um discurso ideológico assim direto no sentido de ser uma transação feminista, porque eu tenho sérias dúvidas sobre essas posições." (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.85). Essa declaração de Pape ilustra uma especificidade do movimento feminista brasileiro, e da figura da mulher feminista, que é cercada por um estigma. Segundo Céli Pinto (2009, p.20), quando uma mulher fala, sua fala tem uma marca – por ser a fala de uma mulher; mas quando uma mulher feminista fala, são duas marcas: a de mulher e a de feminista. A recepção desse discurso marcado pelo gênero é particular, em oposição ao discurso universal-masculino. Apesar de Lygia Pape não se reconhecer enquanto feminista, a discussão levantada na exposição "Eat me" (a começar pelo título provocativo) foi objeto de contestação do movimento, principalmente no âmbito artístico, preocupado em repensar a representação da figura feminina nas diversas linguagens utilizadas pela cultura.



Figura 3 | Exposição "Eat me: a gula ou a luxúria?". Instalação com plástico preto e luz, no MAM - RJ. Lygia Pape, 1976.

Um artigo emblemático desse momento foi o "Prazer visual e cinema narrativo", que também trata das questões apresentadas em "Eat me", publicado por Laura Mulvey em 1973. Com inclinação à psicanálise, Mulvey investiga a fascinação do olhar pela figura da mulher no contexto do cinema, principalmente o hollywoodiano. Para a autora (1983, p.444-445), o cinema soube combinar primorosamente o espetáculo erótico e a narrativa ao utilizar-se da figura feminina: figura indispensável aos roteiros, sua presença vai no contrafluxo do desenvolvimento de uma história, pois tende a congelar a fluidez dos atos em momentos de contemplação erótica. Ao ator homem é reservado o papel das ações, de fazer avançar a história, de provocar acontecimentos. Essas reflexões estão acomodadas no subcapítulo "A mulher como imagem, o homem como o dono do olhar", um título-resumo da relação de disparidade de gênero que circunda a produção cultural, e da mulher como objeto de desejo na cultura de massa – principal reflexão de Pape em sua primeira exposição individual. Como um desdobramento dessa mostra, Pape realizou uma pesquisa teórica com bolsa da FUNARTE e a partir do fomento, desenvolveu um estudo sobre a condição feminina em imagens publicitárias de *outdoors*, nomeada "A mulher na iconografia de massa" (1979), de também notável inclinação feminista.

Língua Apunhalada, Estético, Fotografia

Em um dossiê publicado na Revista Malasartes n˚2 acerca do projeto "Eat me: a gula ou a luxúria" Pape apresenta o conceito por ela idealizado de "Espaço Poético", que se

estrutura pelo conceito matemático da fita de *moebius*, e que estabelece que o meio, ou a linguagem, são apenas suportes para discussões relativas ao ético. Sendo assim, a trajetória de Lygia Pape não pode ser identificada por um estilo ou mesmo por um padrão, pois sua preocupação esteve mais em gerar ideias (com temas relativos ao seu contexto), do que eleger um meio específico para concretizá-las. Segundo Guy Brett (2000, p.304), as obras de Lygia, apesar de pertencerem ao plano das ideias, não deixavam de ser "sensuais", não se abandonou o sensual pelo cerebral, nesse sentido.

Esse estímulo ao sensório é característico das neovanguardas que surgem no fim da década de 1960. De acordo com Signorini (2014, p.25) esse período nos países ocidentais distinguiu-se pela grande difusão do consumo e dos meios de comunicação em massa, pelos movimentos estudantis de 1968, e o autor destaca ainda os ensaios de Marshall McLuhan e Herbet Marcuse, relativos ao resgate do "estético". O termo, no masculino, difere da "estética" que utilizamos para indicar a reflexão teórica sobre os problemas da arte. No masculino, "estético", refere-se ao uso que fazemos de nossa rede sensorial (MARRA *apud* SIGNORINI, 2014, p.174), é relativo a obras que aguçam o ver, o sentir, o tocar e o pensar – como a descrita instalação de Lygia Pape. A partir da sensorialidade física e natural trazida pelo "estético", McLuhan propôs que se considerasse, também, a sensorialidade colocada à nossa disposição pelas tecnologias: que integrariam e ampliariam a primeira.

Signorini traz essas noções do sensório para ampliar a discussão acerca do fotográfico na arte contemporânea. As neovanguardas, como a performance e a *body art*, em sua recusa à pintura, ou qualquer linguagem legitimada, reclamam o valor estético dos objetos banais, e esse valor se amplia também aos objetos imateriais, como as ideias e as palavras. Escapando da representação mimética, esses trabalhos artísticos da neovanguarda compreendiam uma presença direta, tendiam à processualidade, e aos conceitos: "isto é, uma experiência estética entendida como evento e como processo perceptivo-reflexivo que tem como objeto nossa relação com a realidade e os meios e a própria natureza da operação artística" (SIGNORINI, 2014, p.27). Ainda segundo o autor (2014, p.27), a relação estreita com o conceitualismo cultivada pelos artistas da neovanguarda fundamenta o forte interesse desses movimentos pela fotografia, o vídeo e outras mídias como suporte para suas ideias. Afora o interesse por seu caráter documental, adequado à essas poéticas efêmeras, há a concepção de "desmaterialização" e do caráter reflexivo da obra, que encontram na prática fotográfica um meio de condução à experiência perceptivo-conceitual.

Lygia Pape esteve em precisa intimidade com as questões do estético, da sensorialidade e da fotografia como veículo, expostas por Signorini ao relatar alguns perfis da neovanguarda. A consolidação da fotografia como objeto artístico aconteceu entre as décadas de 1960 e 1970 – e em 1968, a artista apresentava um autorretrato em fotografia.

> Por um lado, há um clima de grande atenção às linguagens e aos fatos comunicativos – efeito tanto da enorme difusão das comunicações de massa da época quando da cultura filosófica

> do estruturalismo e dos estudos da semiótica, ou dos movimentos de contestação e de comunicação alternativa de 1968; por outro lado, há um vivo interesse das neovanguardas pelas mídias, principalmente o vídeo e a fotografia, criando entre a fotografia e as práticas artísticas uma osmose intensa (...) (SIGNORINI, 2014, p.14).

Em "Eat me", a discussão de imagem se dá pelas mídias publicitárias e a representação da figura feminina, e seus desdobramentos de desejo, consumo e sexismo. Já no autorretrato "Língua Apunhalada", a imagem fotográfica é um recurso para materializar ideias: a censura e os desníveis de gênero – que permeavam as indagações da artista, como observado em algumas de suas obras.

A produção artística que toma a fotografia como *medium* no momento dos anos 1960 e 1970 a utilizou para desempenhar funções distintas: do encargo de registrar ações temporárias, como *happenings* e *performances*, à fotografia como trabalho de arte, quando o artista produz algo especificamente para ser fotografado (GISI, 2015, p.189), que é o caso da fotografia aqui analisada. O estúdio desempenha um lugar de relevância nessa categoria, uma "verdadeira arena de atuação", segundo Juliana Gisi (2015, p.189), pois é o espaço onde os artistas podiam desenvolver encenações frente à câmera fotográfica, realizar experimentações e registros ficcionais de si. Outra característica das fotografias como trabalho de arte dos anos 1960 e 1970, pontuada por Gisi, está na despreocupação da fotografia como técnica: sua visualidade se aproxima do inartístico, ou seja, se afasta da estética das fotografias produzidas décadas antes, entre os anos 1940 e 1950, ligadas às correntes humanistas.

Essa renúncia à técnica pode ser observada em Língua Apunhalada na falta de nitidez provocada pelo desajuste do foco, que enfatiza ligeiramente o sangue, e consequentemente tornam difusas as características do rosto. Não há definição nos fios de cabelo além de manchas em tons de cinza, e o rosto é quase desprovido de volume, salvo certas linhas mais escuras que lhe atribuem alguma profundidade. O enquadramento não-tradicional que corta um pedaço da testa e outro do queixo de sua face, é ainda exemplo de como não houve uma preocupação formal de excelência na realização do retrato, que se aproxima da estética do instantâneo, de um clique rápido do assunto frente à câmera. A instantaneidade foi um aspecto das fotografias de arte dos anos 1960 e 1970, principalmente pela atribuição do aspecto de descartável, "portanto sem valor intrínseco e sujeito a interferências, manipulações, experimentações" (GISI, 2015, p.199).

"Língua Apunhalada" é um paradigma na poética de Lygia: que não se autorrepresentava, e também não usava a fotografia para resolver seus pensamentos artísticos (apesar de ser adepta à outras mídias, como o vídeo). A sensorialidade também é aguçada por esse seu exercício de escrita de si: a língua sangrenta e lustrosa suscita repulsa e fascínio; causa uma dor imaginária por empatia, além de enjoo e asco. A placidez do olhar desperta estranhamento: logo, nota-se que aquela ferida não é física, que simboliza outras camadas de opressão, no impedimento da expressão

verbal. Na constituição de sua figura pública, a artista que se questionava sobre a representação de mulheres em *outdoors*, quis libertar a mulher da categoria de Mulher, e se fez informe, deformada, assombrosa, na tentativa de formular novos modelos de existência, na dissidência ao modelo universal.

Referências Bibliográficas

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BRETT, Guy. A lógica da teia. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape – Gávea de Tocaia.* São Paulo, Cosac Naify, 2000. p.304-314.

GISI, Juliana. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos.* São Paulo: FUNARTE, XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 2014, 2015.

PAPE, Lygia. *Lygia Pape – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do Artista.
MATTAR, Denise. *Lygia Pape – Intrinsecamente Anarquista.* Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura.* 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

MARTINS, Maria Clara Amado. A volta dos "fantasmas" ou a obra "Wanted" de Lygia Pape. In: Martins, Maria Clara Amado, Valente, Carlos Eduardo (org.). *Memória e Esquecimento.* Rio de Janeiro: UFRJ-EBA, 1996, p.145.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema.* Editora Graal, 1983.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem, representação.* Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PINTO, Celi Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. Curitiba: *Revista de Sociologia e Política* / UFPR. V. 18, Nº 36: 15-23. JUN. 2010.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se – Feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade.* Campinas: Editora UNICAMP, 2013.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990.* São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira.* São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31-56.

VENÂNCIO Filho, Paulo; FERREIRA, Glória; DUARTE, Ronald. *Dossiê Lygia Pape.* Arte & Ensaios – Revista do Mestrado em História da Arte – EBA, UFRJ. N˚5. 1998.

A formação de uma coleção institucional: o caso do Banco Central

Rachel Vallego
Universidade de São Paulo (USP)

Com base nos dados levantados pela recente dissertação de mestrado sobre a formação da coleção de arte do Banco Central do Brasil, essa comunicação gostaria de apresentar uma revisão acerca das etapas envolvidas na decisão de formar a coleção e as dificuldades inerentes ao processo, tecendo uma comparação com resposta midiática encontrada em periódicos da época. Desta maneira procuramos entender como a lentidão da instituição em se adequar ao processo de abertura política, conjugada à demanda por acessibilidade à coleção, foram fatores que prejudicaram a aceitação pública desse novo perfil cultural.

Palavras-chave
Coleção de arte; Banco Central do Brasil; Estudo de proveniência.

Based on data collected by the recent master's dissertation on the making of the art collection of the Central Bank of Brazil, this communication would like to present a review of the steps involved in the decision to form the collection and the difficulties inherent to the process, weaving a comparison with media response found in periodicals of the time. In this way we seek to understand how the slowness of the institution to suit the political opening process, combined with the demand for accessibility, were factors that hindered the public acceptance of its new cultural profile.

Key words
Art Collection; Central Bank of Brazil; Provenance studies.

Se a História da Arte por vezes privilegiou o estudo da biografia dos artistas e suas obras, a proposta de olharmos para a biografia das coisas, a vida dos objetos dentro da trama social que as englobam, pode nos aproximar de questões como o estudo da formação de coleções de arte. Estudos de proveniência proporcionam este olhar sobre as etapas e processos de aquisição das obras de arte, e implicam em olharmos não apenas para os agentes diretos, mas também toda uma gama de relações que abrangem instituições culturais, curadores, marchands, colecionadores, críticos, intelectuais, jornalistas, se estendendo ainda a atores com papéis pouco esperados, como a situação política e econômica de um país que respaldam essas instituições. Abrimos assim uma miríade de relações de poder, expressas ou não, com o potencial de alterar sensivelmente a forma como essas coleções são recebidas pela sociedade. Ao formular algumas dessas questões poderemos também dar densidade a percepções sutis, que contribuem na formação de opinião acerca da relevância ou mesmo do prestígio atribuído a determinadas coleções.

A proposta dessa comunicação será articular por meio do caso da formação da coleção de arte do Banco Central do Brasil algumas dessas percepções sobre este acervo.[1]

A origem da coleção decorre da falência de instituições financeiras que demandaram a intervenção do Banco Central para evitar o agravamento dos problemas no sistema financeiro nacional durante os anos 1970. Mas após esse primeiro momento, houve um grande hiato de posicionamento do próprio Banco Central em relação à administração do acervo então formado, que, num curto período de tempo, foi politicamente obrigado a repensar sua postura de acessibilidade, demanda imposta pela democracia nascente. O conflito entre essa postura administrativa, amplamente preocupada com a segurança e preservação de bens materiais, em oposição ao questionamento público-midiático da visibilidade das obras, marcou de forma pejorativa a sedimentação do Banco Central como uma possível instituição cultural.

A contestação desse viés cultural é recorrente, e pode ser verificada desde meados da década de 1980 em diversas reportagens publicadas em jornais e revistas de grande circulação, mantidas pela equipe responsável pelo acervo. A revisão dessas reportagens nos possibilitou um amplo exame das dificuldades do Banco Central em se posicionar sobre seu acervo e de como este era percebido pela sociedade. Verificando esses artigos, é interessante notar a transição de um tom mais ameno, quase receptivo, se transformando ao longo dos anos em um tom de repudia cada vez mais intenso sobre qualquer tentativa do Banco Central de proporcionar maior acessibilidade a coleção.

A revista Exame, por exemplo, em 1982 destaca "O acervo não-monetário do Banco Central"[2] e elogia a pinacoteca formada a partir das liquidações pelo Banco Central, o tom é apaziguador, explica o processo de aquisição das obras e a determinação do

[1] Os dados apresentados sobre a coleção de arte do Banco Central foram colhidos durante pesquisa de mestrado defendida na Universidade de Brasília em 2015. VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: percursos de uma coleção de arte.* Dissertação de mestrado, PPG-Arte UnB, 2015.
[2] O ACERVO... 1982, p.41.

Banco Central em preservá-las, mesmo que haja, desde aquele momento, uma grande indefinição interna sobre como proceder com as obras. Já em 1983, uma reportagem do Correio Braziliense é de especial interesse: "Portinari e Dalí, nas liquidações"[3] comenta a dificuldade de acesso à coleção de arte. O jornalista Byron de Quevedo informa a ocorrência de mostras periódicas do acervo no saguão de entrada, porém reforça que "tentar contemplar todas estas belezas, que enfeitam as paredes do Banco, é algo que nitidamente causa embaraço aos seus funcionários". E continua, "uma contradição aqui se evidencia, pois, sendo o acervo imensamente valioso, as preocupações com sua segurança deixam-no mais distante do público em geral" (QUEVEDO, 1983), já que, de acordo com o jornalista não haveria um comprometimento do Banco Central com uma necessidade cultural de visibilidade e acesso à coleção de arte.

Essa percepção negativa sobre a coleção de arte do Banco Central fica mais evidente em artigos como "Uma coleção de desatinos"[4], publicado na revista Exame, "Portinari num porão"[5] no Jornal do Brasil, ou "Banco Central guarda uma galeria de arte nos porões" na Folha de S. Paulo[6], entre outros. Publicados entre os anos 1986 e 1989, reportam que a coleção do Banco Central era "tratada com a sutileza de um paquiderme desequilibrado"[7], reforçam a ideia de que a coleção estava escondida ou abandonada nos porões do Banco Central, além de não receber tratamento adequado. Ou ainda que as obras estariam nos gabinetes de burocratas de alto escalão, totalmente inacessíveis ao público, "distantes dos olhos dos seus verdadeiros donos, o contribuinte".[8]

Mesmo diante da impossibilidade de negar muitas dessas acusações, não podemos deixar de perguntar o porquê dessa repulsa midiática tão intensa que, por outro lado, não era dada a iniciativas similares. Para ilustrar essa questão, cito o artigo de quatro páginas, ricamente ilustrado, "Galerias Invisíveis – Portinaris, Dis, Tarsilas e Pancettis nas salas e gabinetes de bancos e empresas"[9], que relata basicamente o mesmo cenário em grandes empresas, porém de forma positiva: bancos como o Itaú, o Bozano-Simonsen e o Francês-Brasileiro, e empresas como a Pirelli e a Sharp, são apresentados como importantes colecionadoras de arte, ainda que as obras estivessem, à época, nas salas da presidência ou de seus altos executivos, e são exaltadas como admiráveis "cartões de visita" para os convidados ilustres. Reforça também a importância da arte nos escritórios, pois "Trabalho é algo que fica bem mais agradável com uma obra de arte em frente à mesa"[10], elogiando abertamente a iniciativa.

A última página da reportagem dividia espaço com uma caixa de texto onde foi publicada "Uma coleção de desatinos - No subsolo do Banco Central, 4492 quadros

[3] QUEVEDO, Byron de, PORTINARI e Dalí, nas liquidações, *Correio Braziliense,* 13 jan 1983.
[4] UMA coleção de desatinos. *EXAME VIP*. São Paulo, 23 ago. 1989.
[5] PORTINARI num porão. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 dez 1986.
[6] BANCO Central guarda uma galeria de arte nos porões. *Folha de S. Paulo.* São Paulo, 25 mar. 1989.
[7] UMA COLEÇÃO..., 1989.
[8] Idem.
[9] GALERIAS invisíveis. *EXAME VIP.* São Paulo, 23 ago. 1989.
[10] GALERIAS...1989.

entregues à própria sorte"[11], na qual reporta que as obras de arte antes "amontoadas" em um dos cofres estavam sendo "despejadas", pois um novo lote de cédulas precisava ocupar aquele local. O pequeno artigo finaliza com a ideia de que o acervo em breve estaria aberto à visitação pública, pois "seria ao menos uma forma de compensar os desatinos cometidos nos dois últimos anos", sem entrar em maiores detalhes. É inegável que a revista não faz reservas acerca de sua opinião sobre a coleção do Banco Central, ainda que as páginas anteriores elogiassem comportamentos similares em empresas particulares.

O caso não é isolado. Durante o levantamento documental nos arquivos da coleção, reportagens análogas a essas abundam durante toda a década de 1980 e 1990. O recorte temporal também não é casual, pois foi apenas após a transferência da sede do Banco Central para Brasília em 1981 que a coleção de arte foi reunida ao todo pela primeira vez. Os mais de 4 mil itens que formavam a coleção naquele momento certamente não passaram despercebidos pela administração do Banco, porém, sem uma equipe qualificada para lidar com obras de arte, as dificuldades logo se impuseram, e a problemática, supomos, facilmente alcançou a mídia. Não obstante, é de se questionar o motivo pelo qual o Banco Central detivesse tamanha coleção, o que torna necessário rever quais foram as condições e motivações do Banco Central em formar esse acervo, para, a partir daí, extrairmos uma percepção mais apurada do processo.

A formação da coleção

O Banco Central começou a formar sua coleção de arte em meados da década de 1970, quando durante a intervenção extrajudicial no processo de falência do Banco Halles de Investimentos, o Banco do Estado da Guanabara (BEG), interventor do processo, ofertou o conjunto de 12 painéis de Portinari conhecidos como "Cenas Brasileiras" ao Banco Central. Os painéis pertenciam inicialmente a revista "O Cruzeiro" e haviam sido encomendados por Assis Chateaubriand, para decorar a sede da revista. As obras datam de 1954 e 1956, e retratam cenas e personagens tradicionais do povo brasileiro, como os seringueiros, os gaúchos, as baianas, o samba, o frevo, entre outros.

Interessado em adquirir as obras, mas sem um quadro de funcionários com expertise na área, o Banco Central convidou três especialistas para compor uma comissão de avaliação: Antônio Bento de Araújo Lima, renomado especialista em Portinari e crítico de arte membro da Associação dos Críticos de Arte do Brasil, Edson Motta, à época técnico em conservação e restauração do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Glênio Bianchetti, artista gaúcho radicado em Brasília e à época membro da Comissão Consultiva para Assuntos de Patrimônio do Banco Central. A comissão reuniu-se em 1975 e aconselhou entusiasticamente a compra, diante da autenticidade das obras.

[11] UMA COLEÇÃO... 1989.

Em 1976 o painel de grandes dimensões, "Descobrimento do Brasil", de 1956, também foi oferecido para compra pelo BEG. Pintado entre 1954 e 1955, a tela havia sido realizada por encomenda de Raymundo Castro Maya para a sede do Banco Português do Brasil no Rio de Janeiro. A mesma comissão foi novamente convocada e calorosamente aconselhou a aquisição, por ser um painel da série de obras monumentais, retratando a chegada dos portugueses ao Brasil. No caso da série "Cenas Brasileiras" e o painel "Descobrimento do Brasil", ambas as obras foram efetivamente compradas pelo Banco Central com verbas do Fundo de Reserva Orçamentária. É de se observar que a quantia paga pelas obras foi usada para abater dívidas das instituições com outros credores.[12]

Uma terceira compra foi realizada em 1977, por intermédio do embaixador Wladmir Murtinho, à época, Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal. O Banco Central adquiriu diretamente da artista Mary Vieira a obra "Polivolume: momento elipsoidal", 1967-1970, que havia sido exposta e premiada na representação brasileira da XXXV Bienal de Veneza, em 1970. Apesar dessa aquisição ser atípica, pois não houve a convocação de uma comissão técnica para emitir parecer sobre a obra, documentos nos arquivos da coleção detalham a negociação, como correspondências com a artista, e as comunicações entre as diretorias sinalizam a intencionalidade da compra com o objetivo de acrescentar ao acervo artístico uma "peça de real valor" para ambientar o edifício do Banco Central.[13]

O processo que rendeu a maior quantidade de peças para a coleção ocorreu entre 1974 e 1979, quando o Banco Central realizou uma intervenção extrajudicial no Banco Áurea de Investimentos (BAI), concordando em meados de 1978 receber como cessão de créditos[14] as obras de arte que anteriormente pertenceram à Galeria *Collectio* Artes[15], e haviam sido judicialmente apreendidas como garantia de um empréstimo não saldado. Inúmeras dificuldades permearam a decisão de receber as obras. Na documentação há relatos sobre o BAI ter vendido obras sem comunicar ao Banco Central, negociações para organização de um leilão e repasse ao Banco Central apenas os valores arrecadados, ou mesmo tratativas com um colecionador particular interessado em comprar toda a coleção. Em finais de 1978, o Banco Central parece então receptivo à ideia de aceitar as obras e se responsabilizar pelos desdobramentos, dadas as dificuldades em resolver a matéria diretamente com o BAI.

---

[12] DIBAN-DF 76/394-C de 30 dez. 1976, p. 181, e Voto DIRAD 76/096 - BCB 241/76 de 28 jul. 1976, p. 182-183, PT 1762063.

[13] Carta da artista Mary Vieira de 26/8/1977, PT 1762063, p. 224. Voto DIRAD 77/139 – BCB 443/77 Patrimônio artístico do Banco – aquisição de obra de arte de 6/9/1977. PT 1762063, p. 221-223.

[14] Cessão de créditos e direitos ocorre quando o credor cede a um terceiro sua posição na cobrança dos créditos, independentemente da autorização do devedor. No caso aqui relatado, o BAI cedeu os créditos contra a *Collectio* ao Banco Central, transformando este no detentor por direito da coleção de arte que era alvo de disputa.

[15] Através da *Collectio* foram recebidas obras de Alberto da Veiga Guignard, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Antônio Gomide, Antônio Carlos Rodrigues, Cândido Portinari, Cícero Dias, Clóvis Graciano, Charlote Gross, Emiliano Di Cavalcanti, Francisco Cuoco, Fúlvio Pennacchi, Guilherme de Faria, Ismael Nery, Ivan Freitas, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann, Milton Dacosta, Orlando Teruz, Salvador Dali, Tarsila do Amaral, e Vicente do Rego Monteiro.

É proposto convocar uma nova comissão técnica para avaliar as obras da *Collectio*, sendo desta vez indicados os nomes do então Diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, e do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Edson Motta.

No total, a coleção da *Collectio* recebida era composta de aproximadamente 110 pinturas, uma escultura de Tarsila do Amaral, e um volume considerável de gravuras, desenhos e pequenas pinturas sobre papel, que completavam as demais 4.387 peças, majoritariamente de artistas herdeiros do modernismo e alguns artistas que despontavam na época. Entre as gravuras, é importante destacar uma grande quantidade de obras repetidas, que eram parte de edições de álbuns realizadas pela *Collectio* e de outras editoras que eram comercializados pela galeria e faziam parte da garantia de empréstimo ao BAI.

Após uma minuciosa verificação nas mais de 4 mil obras, realizada em 1979, o relatório da comissão aconselha que o Banco Central incorpore 29 pinturas para sua coleção de arte, sugere que seja realizado um leilão para venda das demais pinturas, e em relação às gravuras recomenda que se tente encontrar um comprador único, como uma grande empresa, que poderia ter interesse em dar as obras como "brindes" a seus clientes ou funcionários, pois considera que colocar tamanha quantidade de gravuras no mercado poderia afetar negativamente este setor. Como o Banco Central já possuía uma coleção significativa de Portinari e uma escultura de Mary Vieira, isso nos indica que uma seleção das obras dos artistas mais reconhecidos visava incrementar a coleção, mas de forma alguma ambicionava a formação de um museu de arte ou centro cultural.

Com a transferência da sede do Banco Central para Brasília e a inauguração de seu novo edifício em 1981, as obras foram formalmente incorporadas ao patrimônio do Banco Central, porém as recomendações da comissão nunca foram cumpridas, possivelmente devido às especificidades destes procedimentos em relação às atribuições tradicionais da instituição.

Antecedentes e desdobramentos

Na nova sede a coleção de arte pôde ser reunida como um todo, ainda que uma instalação definitiva, como a criação de uma galeria de arte, seja cogitada apenas em 1989. Nesse ínterim surgem as reportagens comentadas anteriormente, que revelam uma forte pressão contra o Banco Central permanecer com as obras de arte, acirrada principalmente com a mudança para o regime democrático. Com a abertura política e fim da censura, é posto em dúvida a legitimidade das ações de preservação, exposição e de dispêndios com manutenção, que não seriam da alçada de uma autarquia destinada à regulamentação do sistema financeiro nacional. Discute-se também se as obras deveriam ou não ser entregues a uma instituição cuja vocação fosse naturalmente cultural, como o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, ou ao futuro Museu Nacional de Brasília.

Todavia, cabe destacar as razões que levaram o Banco Central a permanecer com esta coleção de arte remontam a um momento anterior, cujas motivações podem ser

relacionadas com a configuração de governo implantada pela ditadura militar, tendo laços diretos com a política econômica praticada ao longo da década de 1970, que favoreceu, entre outras coisas, o *boom* do mercado de arte naquele período.

A década de 1970 testemunhou a afirmação dos leilões como principal artifício para valorização das obras de arte, mas que configuraram um cenário de trocas baseado na compra e revenda das obras pelo "mecanismo dinheiro-mercadoria-dinheiro (D-M-D), que gera[va] apenas lucro" (ZÍLIO, 2001), porém falhava na formação de um vínculo entre comprador e produtor, essenciais ao desenvolvimento da produção e à ampliação real do mercado. Como o processo conduzido dessa forma estimulava apenas consumo, com base na especulação comercial desses objetos, o chamado *boom* do mercado de arte operou com uma produção preexistente, principalmente de caráter modernista.

Nesse contexto surgiu a Galeria *Collectio*, responsável por impulsionar de forma decisiva a expansão do mercado de arte entre os anos de 1970 e 1973 com a realização de leilões. No entanto, sua saída abrupta do mercado, com a morte do marchand José Paulo Domingues em 1973, seguida pela decretação de falência da galeria e o embate com os credores - como foi o caso do Banco Áurea – teve forte impacto no mercado.
Com a falência do Banco Áurea, seguido pelo processo de intervenção realizado pelo Banco Central, somaram-se ainda as mudanças na conjuntura econômica dos anos 1960-70, que havia se transformado do "milagre econômico" em uma crise inflacionária, que chegava à década de 1980 muito mais grave. Assim, não é de se espantar que a priorização do controle da economia tenha se tornado o foco das atividades do Banco Central, relegando a coleção de arte a uma manutenção básica, restrita principalmente à segurança do patrimônio.

Considerando-se que a formação do Banco Central ocorreu no bojo da ditadura militar e com o retorno ao sistema democrático, houve uma mudança no paradigma de acessibilidade das instituições públicas. Exigia-se uma maior transparência nos processos internos e a expansão da função social, de modo a retornar suas ações para o cidadão. O cruzamento desses fatores colocou no centro do debate a necessidade de visibilidade e publicidade da nascente coleção de arte, forçando o Banco Central a readequar sua postura frente a ela.

Um primeiro passo nessa direção foi a assinatura de um convênio com a Fundação Pró-Memória em 1987 para "promover a conservação, restauração, guarda e exposição do acervo de obras de arte do Banco, bem como a integração e complementação desta coleção com o acervo do Museu Nacional de Belas Artes"[16]. Com a ajuda técnica da Fundação Pró-Memória, por meio de suas filiadas, como o MNBA, o Banco Central teria acesso à expertise de seus técnicos para a manutenção e exposição das obras, cabendo a ele ceder o acervo e suas dependências para guarda e manutenção, fornecer os recursos em caso de necessidade de transporte, deslocamento de pessoal,

[16] Clausula primeira do Convênio entre o Banco Central e Fundação Nacional Pró-Memória, assinado em 30 de janeiro de 1987, por Fernão Bracher (Presidente do Banco Central), Prof. Joaquim de Arruda Falcão Neto (Pró-Memória), Celso Furtado (Ministro da Cultura) e Dr. José Aparecido de Oliveira (GDF).

cobertura de despesas com restauro das obras, impressão de catálogos e demais impressos de divulgação.

Por meio do convênio foi construída a Reserva Técnica definitiva para abrigar a coleção em 1987, com apoio do Iphan para definição dos aspectos técnicos, e, entre 1987 e 1989, realizaram o projeto para a Galeria de Arte. Com a abertura da galeria em setembro de 1989, o coordenador do acervo, Carlos Alberto Fontes, numa entrevista confirma nossas percepções iniciais: "Durante o governo militar, 'nunca houve interesse de mostrar o acervo ao público', observa Fontes. A ideia de criar a galeria surgiu no começo da Nova República, em 1986" (BOND, 1989).

Praticamente 10 anos haviam se passado entre o acordo com o Banco Áurea e a primeira grande exposição pública da coleção, e, até aquele momento, a recomendação inicial da comissão não havia sido executada, de forma que o Banco Central permanecia com toda a coleção da *Collectio*, além das aquisições de Portinari e de Mary Vieira, que foram então expostas na nova galeria do 8º andar.

Novas providências para organização da coleção foram tomadas em 1992, com a contratação de uma nova comissão[17] para avaliação do acervo de arte, que separou a coleção em três grandes grupos: um acervo destinado a exposições, mantendo todas as pinturas e esculturas – cerca de 200 obras –, um acervo de ambientação das salas de trabalho e um acervo para desaquisição, concretizado entre 1994 e 1997 através de uma série de doações para instituições culturais públicas.

Uma questão fundamental que sempre permeou a coleção de arte é que não sendo uma área-fim das atividades do Banco Central, e dada a dificuldade de manter um quadro de funcionários especializados, nota-se que a palavra dos especialistas contratados nas comissões teve peso considerável nas decisões do acervo. Esses relatórios se tornaram diretrizes fundamentais para as ações sobre a coleção. Por outro lado, também refletem os interesses e intenções da própria instituição, corroborando com as pretensões internas. Por mais espaçadas temporalmente que tenham sido as comissões, elas visavam apenas resolver questões pontuais, o que deixou a coleção sujeita às mudanças políticas e administrativas da instituição. Nunca houve, por exemplo, um conselho de curadores que poderia propor, a longo prazo, um planejamento para a coleção.

À guisa de uma conclusão

Apesar da formação de uma coleção de arte não fosse de todo inusitada, visto a criação do Museu de Valores em 1966, e embora não fosse a intenção do Banco Central criar um museu de arte, uma pequena coleção provavelmente demonstrava a distinção e autoridade da instituição, como um "cartão de visitas" destinado a impressionar os

[17] Fábio Magalhães, conservador chefe do MASP, Pedro Xexéo, coordenador técnico do MNBA, Glênio Bianchetti, artista plástico, Leda Watson, artista plástica e ex-diretora do MAB-DF, Maurício Pontual, crítico e m*archand* de arte, e Ralph Camargo, m*archand* de arte.

visitantes mais ilustres das salas da diretoria, dando ao Banco Central um status comparável ao de outras instituições, a exemplo do Palácio do Itamaraty ou da Caixa Econômica Federal. Porém, com a retomada do regime democrático se tornou premente repensar o significado da coleção também em relação à sociedade. Entretanto, se consideramos a complexidade de cada etapa que envolveu a formação da coleção de arte do Banco Central, ao lado da imagem austera que a instituição sempre manteve, precisamos balancear a essência das críticas negativas sobre a coleção como fruto desse trajeto enuviado e pouco divulgado que sempre circundou a coleção.

Referências Bibliográficas

BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo PT 1762063 – Contrato de seguro para a coleção de arte, microfilmado.

_____. Processo PT 2410598 – Chegada das obras de arte – Galeria Collectio, microfilmado.

BANCO Central guarda uma galeria de arte nos porões. *Folha de S. Paulo.* São Paulo, 25 mar. 1989.

BOND, Rosana. PRECIOSIDADES artísticas no Banco Central. *O Estado de S. Paulo*. Galeria. 30 set 1989.

BRASIL. LEI Nº 4.595, DE 31 DE DEZEMBRO DE 1964. Dispõe sobre a Política e as Instituições Monetárias. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4595.htm Acesso em 30/01/2015.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

FIORAVANTE, Celso. *Arco das Rosas, o Marchand como curador.* São Paulo. Arco das Rosas. Março – Maio. 2011.

GALERIAS invisíveis. *EXAME VIP.* São Paulo, 23 ago. 1989.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas crise da hora atual*. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

O ACERVO não-monetário do Banco Central, *Negócios em EXAME*, 13 jan 1982.

PORTINARI num porão. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 dez 1986.

QUEVEDO, Byron de, PORTINARI e Dalí, nas liquidações, *Correio Braziliense,* 13 jan 1983.

SINGER, Paul. *A crise do "milagre": interpretação crítica da economia brasileira.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 8° edição.

UMA coleção de desatinos. *EXAME VIP.* São Paulo, 23 ago. 1989.

VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: percursos de uma coleção de arte.* Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília em 10/04/2015, sob orientação do Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira.

ZÍLIO, Carlos. RESENDE, Jose. BRITO, Ronaldo. CALDAS, Waltércio. *O Boom, o pós-boom,e o dis-boom.* In BASBAUM, Ricardo (org.), *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

A visualidade da infância nos retratos de família em Goiás: arquivo fotográfico privado e construção do gênero feminino (1920 – 1940)

Rafaella Sudário Ribeiro
Universidade Federal de Goiás

Os papéis sociais atribuídos aos indivíduos são processados e compreendidos através da separação cultural e sexual entre "feminino" e masculino", e essa função social é realizada no indivíduo desde a infância. O corpo é um instrumento primordial para a operação dessas relações construídas e mecanizadas, nas quais técnicas de construção do gênero são acionadas, ou seja, inseridas no corpo, funcionando como operadoras na construção de gênero. À medida que fotografar famílias tornou-se habitual, surgiu a prática de fotografar bebês e crianças como uma maneira de condensar a legitimação familiar; uma prática estabilizadora da família, sendo que a visualidade da cena fotografada apresentava a importância do bebê e da criança no vínculo afetivo familiar. Essa prática fotográfica tornou-se habitual desde o final do século XIX, perpassando as primeiras décadas do século XX. A infância se convertia em um tema importante, e crianças e bebês, fotografados no âmbito familiar sustentavam a imagem de um lar harmônico. Fotógrafos e clientes usavam como tema para seus registros fotográficos imagens de meninas e meninos em seu cotidiano, construindo também a visualidade dos retratos de família. Ao analisar os retratos de família e as crianças constituídas nas imagens fotográficas alicerçadas em regimes visuais, torna-se perceptível a composição do corpo e as funções corporais para exercício das práticas sociais num processamento de construção do gênero feminino.

Palavras-chave
retratos de família; gênero; infância; regimes de visualidade

Los roles sociales asignados a las personas son procesadas y comprendidos por separación cultural y sexual entre "femenino" y los hombres ", y la función social que se lleva a cabo en el individuo desde la infancia. El cuerpo es un instrumento esencial para el funcionamiento de este tipo de relaciones construidas y mecanizados en los que se disparan las técnicas de construcción de género, o insertados en el cuerpo, que funciona como vehículos en la construcción del género. A medida que las familias que fotografía se convirtió en costumbre, vino la práctica de fotografiar bebés y niños como una manera de condensar la legitimación de la familia; una práctica de estabilización, y la visualidad de la escena fotografiada mostraron la importancia del lactante y del niño en la unión de la familia. Esta práctica fotográfica se ha convertido en habitual desde finales del siglo XIX, pasando las primeras décadas del siglo XX. La infancia se estaba convirtiendo en un tema importante, y los niños y bebés, fotografiado en la familia apoyó la imagen de un hogar armonioso. Fotógrafos y clientes utilizados como tema de sus cuadros y los niños niñas registros fotográficos en su vida diaria, también la construcción de la visualidad de los retratos de la familia. Mediante el análisis de los retratos de la familia y los niños constituyen las imágenes fotográficas basadas en sistemas visuales, se hace evidente la composición del cuerpo y las funciones corporales de ejercer prácticas sociales en un procesamiento de la construcción femenina.

Palabras-clave
retratos de la familia; género; la infancia; regímenes de visualidad

Ao analisarmos os retratos de família e das crianças constituídos nas imagens fotográficas, percebemos a composição do corpo e as funções corporais para exercício das práticas sociais, de acordo com os regimes de visualidade num processamento de construção do gênero feminino e masculino. Essas análises são feitas através da interpretação dos gestos, expressões, indumentária e cenários captados no instante da fotografia, que é um testemunho visual da memória capaz de legitimar valores e padrões sociais. Desde seu advento até as primeiras décadas do século XX, as crianças passaram a ser construídas socialmente dentro de uma perspectiva do feminino/masculino para composição e cumprimento de suas funções sociais, sendo possível perceber essa padronização de papéis na imagem fotográfica.

A imagem abaixo é de Marilda Godoi em 1989, em seu local de trabalho, o Arquivo Histórico Estadual, situado na Praça Cívica, em Goiânia. Dona Marilda, como é chamada carinhosamente pelos pesquisadores, representa a terceira geração de mulheres escritoras de sua família. Nasceu na Cidade de Goiás, no ano de 1924, em um ambiente propício à literatura e à política. Desenvolveu o gosto pela escrita enquanto acompanhava o trabalho de sua mãe, Maria Paula, também escritora, e de seu pai, advogado e político influente na antiga capital do estado de Goiás, no começo do século XX.



Figura 1 | Marilda Godoi em Arquivo Histórico Estadual. Foto de Cleomar Nascimento, 10 de julho de 1989.

Na imagem acima, Marilda demonstra certa naturalidade no seu ambiente de trabalho que, para ela, era também um ambiente de militância política, já que lutava pela manutenção do Arquivo na posição de diretora e também como a primeira arquivista de Goiânia. Ela buscou essa formação de arquivista no momento em que foi chamada pelo governo do estado para ajudar na organização e implantação do arquivo, embora sempre tenha tido afinidade com "os papéis" – como ela dizia. Na fotografia acima, Marilda não fez uma pose para ser captada pela imagem, mas parece que conversava com alguém enquanto o fotógrafo registrou o momento.

Pela trajetória de Marilda Godoi, podemos considerar que seu papel foi o de guardiã da memória de sua família. Muitos pesquisadores a procuravam para conversar sobre diversos temas relacionados a sua família e também à própria história da Cidade de Goiás, além da transferência da capital para Goiânia e o crescimento de Goiânia. Quando trabalhei com as biografias de sua mãe e sua avó, escritoras renomadas no estado, ao entrevistá-la, ela fazia questão de me mostrar, juntamente com os documentos, livros e escritos, as suas fotografias. Marilda reuniu em caixas todas as suas recordações: recortes de jornais, fotografias, escritos de cadernos, rascunhos de palestras e artigos, como também outros tipos de documentos, construindo, assim, "seus guardados de memória ou as caixas de memórias de Marilda".

Nas "caixas de memórias" de Marilda, a partir de algumas fotografias de sua infância, percebemos que a fotografia é um artefato, um vestígio do passado que reproduz uma narrativa cultural em suas linguagens visuais. Sobre esse assunto, diz Kossoy:

> As imagens fotográficas se vêem codificadas desde o momento em que passam a existir, seja de forma avulsa, ou guardadas em uma gaveta, expostas nas paredes de uma instituição, dispostas em álbuns, estampadas em alguma publicação [...]. O fragmento fotográfico adquire significado quando se percebem as múltiplas teias que o enlaçam ao contexto histórico e à vida social em que se insere e, ao mesmo tempo, documenta. (KOSSOY, 2007, 51-52).

As imagens fotográficas narram uma história, narram a biografia do indivíduo, pois têm força para reconstituir e compor sua memória e também a de sua família, bem como suas vivências e os modos de ser e as relações culturais em sociedade. De acordo com Miriam Moreira Leite (2000), as fotografias de família foram as mais propagadas desde seu advento até meados do século XX, possuindo, para a família, valor afetivo ao demarcar o grupo familiar, suas relações sociais e seus ritos de passagem. Daí o destaque, na composição da imagem fotográfica, das crianças cuja representação fotográfica de conforto, equilíbrio e harmonia familiar, além da indumentária e detalhes do interior da casa, representavam status social para a família. A seguir, serão mostrados três retratos de Marilda quando criança. Na

primeira fotografia, logo abaixo, em meados de 1925, ela tem pouco mais de um ano.

É possível identificarmos que a personagem é uma menina, pois decodificamos na interpretação da imagem adereços e objetos ou postura corporal convencionalmente próprios de uma menina. A garotinha de olhar atento carrega também pulseiras nas duas mãos, sendo que a mão esquerda aproxima-se do animal de pelúcia. O laço de fita no cabelo não deixa dúvida de que se trata de uma criança engendrada como menina no corpo biológico feminino. Os dedos da mão direita, suspensa no ar quase que simetricamente à outra mão, estão levemente fechados, enquanto as pernas, paralelas ao quadril, proporcionam harmonia corporal, o que também dá fôrma à construção do gênero feminino. Supõe-se que a menina há pouco aprendera andar, porém a visualidade da imagem transmite o equilíbrio da criança que já consegue distribuir o peso do corpo entre as duas perninhas.



Figura 2: Marilda Godoi. Acervo privado. s/d.

Sua postura corporal apresenta suavidade e delicadeza adquiridas na construção do gênero feminino e esperadas nas relações interpessoais, bem como nas práticas sociais. Além disso, notamos que seu corpo foi situado para a fotografia na diagonal direita do observador. Ela está em pé na diagonal sobre a cadeira, a qual, por sua vez, foi posicionada no centro do enquadramento da imagem frontal à lente da câmera fotográfica. A cadeira está paralela ao móvel em que se encontra a pelúcia. Narraria esta cena a tentativa da garotinha em pegar o gato de pelúcia ao subir na cadeira? Vejamos as próximas imagens de Marilda-menina.



Figura 3: Marilda Godoi. Acervo privado. s/d.



Figura 4: Marilda Godoi. Acervo Privado. s/d.

Nessas novas imagens acima, a menina Marilda já não apresenta um semblante de "susto", mas esboça um leve sorriso e a maneira como está sentada, tanto na figura 3 como na figura 4, deixa transparecer uma postura de moça comportada. Nessas duas fotografias existe uma máscara decorativa em volta da imagem central, em forma de paleta de cores. Esse era o chamado "efeito vinheta", muito usado no universo da fotografia nos anos de 1920 como um recurso decorativo para deixar a fotografia mais leve e com efeitos artísticos.

A técnica da vinheta é aplicada durante a exposição do papel, sendo fundamentalmente um caso extremo de

> tapamento ou acentuação. Para se obter o efeito ... <<limita-se>> a imagem, colocando, durante todo o tempo de exposição, um cartão preto com um orifício oval recortado. Para obter imagens esbatidas, move-se levemente o cartão alguns centímetros acima da superfície do papel. (HEDGECOE, 1982, p.254)

A produção técnica da fotografia seguia um padrão que estava de acordo com o comércio, com sua moda e com o constante processo de transformação tecnológica. Percebemos, então, que os dois retratos de Marilda mantiveram, mesmo em épocas um pouco diferentes, o mesmo efeito decorativo, seguindo o mesmo modelo de visualidade ou "regime visual" (MENEZES, 2003, p. 27) da construção da imagem, bem como do processo técnico de produção do material fotográfico. O modelo de visualidade não acontece tão somente na produção do material fotográfico e de seus efeitos técnicos e decorativos, mas também percebemos os "regimes visuais" na disposição dos corpos na fotografia, entre gestos, poses e posturas corporais que constroem o gênero feminino, difundindo, assim, no tecido social, a visualidade dos corpos femininos que, por sua vez, se tornam referenciais de orientação para as relações microcotidianas.

Na figura 3, a menina segura na mão direita uma rosa apoiada em seu colo. Na mão esquerda, parece ter também um objeto que, a princípio, não é possível identificar. O vestidinho de cor clara com babados e rendas dá um toque romântico à composição da imagem: uma extensão da rosa ou a rosa fazendo parte do vestido, num sentido de junção entre rosa, vestido e menina. Na figura 4, a menina também segura uma rosa, a qual, agora, não está rente ao vestido e sim bem firme em sua mão erguida. Na figura, a menina está sentada na cadeira em posição frontal, enquanto na figura 4 a menina foi posicionada sentada na lateral da cadeira.

Dessa maneira, é possível comparar a primeira imagem de Marilda a essas duas agora (Figura 3 e 4), em que a menina já não está em pé na cadeira, mas sentada e de pés cruzados. Aparentemente, nessas duas imagens acima, existe uma diferença de tempo da realização do registro fotográfico, talvez de poucos meses de diferença. Na imagem da figura 4, a menina Marilda também foi posicionada com os pés cruzados, assim como na imagem anterior, mas agora a perna esquerda está sob a direita, enquanto, na figura 3, a menina está com a perna direita sob a perna esquerda. Essa postura corporal, com os pés e pernas cruzados, foi construída socialmente, sendo, inclusive, conhecida como uma técnica de dança, os pés em "croisées", e uma referência constante para designar o bom comportamento da menina. Esse gesto de "saber se sentar" e como "se comportar", cruzando as pernas, se tornou frequente na dimensão visual da sociedade, onde meninas e mulheres reconhecem em si e em umas nas outras essa visualidade de uma prática corporal feminina cujo uso é de "bom tom".

Sobre a construção da ideologia no corpo, Foucault adverte:

> E se considerarmos que a vestimenta sagrada ou profana, religiosa ou civil faz com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, veremos então que tudo o que concerne ao corpo – desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme – tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo. (FOUCAULT: 2013, p. 13).

Nesse sentido apresentado por Foucault, o vestidinho de Marilda, na figura 3, bem como sua roupinha na figura 4, além das perninhas cruzadas nas duas imagens, e também a rosa na mão constituem um conjunto de "utopias seladas no corpo", engendrando o corpo de menina para se constituir o ideal de corpo feminino e suas condutas como competências próprias para o projeto de seu papel social enquanto futura mulher, assim como o exercício de suas funções sociais designadas ao gênero feminino. O nosso corpo representa parte de nossa essência e é transcrito de códigos e símbolos, desencadeando uma memória corporal que é construída com base nas ideologias, identidades e funções sociais imputadas a cada indivíduo, principalmente se esse não tem consciência corporal e não reage diante das imposições da micropolítica cotidiana. O corpo é ferramenta/veículo de condução dos sinais e representações que operam no imaginário social, também instrumento de ação e reação na engrenagem das redes relacionais. Desde muito cedo, ainda nos primeiros anos de vida e na infância, a pessoa recebe diversas informações e forças sociais, perpassando pela construção do gênero, constituindo a memória afetiva do corpo num treinamento e doutrinação do indivíduo para seu bom desempenho no meio em que vive.

Referências Bibliográficas

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert.São Paulo: Edições, 2013.

HEDGECOE, John. Vinhetas. In: O manual do fotógrafo. Porto: Porto Editora, 1982.
KOSSOY, Boris. Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LABAN, Rudolf. Dança Educativa Moderna. Tradução Maria da Conceição Parayba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica. 2. Ed. Ver. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n.45, p. 11 – 36, 2003.

A Pintura de Alice Brill (1920 – 2013): Entre a metrópole e o lugar do humano no espaço tentacular

José Augusto Costa Avancini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alice Brill se radicou em São Paulo em 1934. Depois dos anos 60, dedicou-se exclusivamente à pintura e à pesquisa em história da arte, publicando livros teóricos e sobre pintores. Interessa examinar a produção pictórica da artista, tendo como tema a paisagem urbana e suburbana da cidade e suas relações com o humano. Sua pintura questiona o lugar do homem nesse espaço alienante, mediando entre experiências abstratas e as referências à realidade, estilizando os motivos, revelando a solidão e o insulamento do indivíduo na metrópole. A busca de estruturação da obra sem abandonar a cor, fim último da pintura, fez de Alice uma artista que tentou com êxito conciliar esses dois polos que imantaram o debate sobre a pintura até os anos 70, período mais afortunado de suas soluções plásticas.

Palavras-chave: Pintura de paisagem; Alice Brill; Arte Brasileira

Alice Brill moved to São Paulo in 1934. From the 1960s on, she dedicated exclusively to painting and art history research, having published theoretical books and artist biographies. Examining the artist's pictorial production, whose themes included urban and suburban landscapes and the relations of the city with people is of great interest. Her paintings question the place of humanity in the alienating space of the city, mediating between abstract experiences and references to reality, stylizing motifs, revealing the solitude and insulation of the individual in the metropolis. Her works' search for structure without abandoning color - the main purpose of painting - established Alice as an artist that successfully attempted to conciliate these two poles that magnetized the debate on painting until the 1970s, the best period of her plastic solutions.

Keywords: Landscape painting; Alice Brill; Brazilian Art

A obra de Alice Brill (1920 - 2013) é extensa e variada. Além de pintora, foi fotógrafa renomada e tem sua coleção fotográfica, num total de 14.500 negativos, depositada no Instituto Moreira Salles, que passou a ser seu guardião, ficando este universo à disposição para consulta e pesquisa. Na sua pintura, Alice incorporou aspectos da prática fotográfica, como as estruturas arquitetônicas e o tipo de *close* que realizou, mostrando uma sensibilidade que produziu efeitos inovadores para a época. Seu período de atuação como fotógrafa iniciou a partir de 1948, prolongando-se ao início dos anos 60.

Essa atividade lhe deu sustento nesse período e lhe possibilitou dedicação à pintura, sua maior paixão. Começou a pintar muito cedo, fazendo pequenas experiências junto a seu pai, Erich Brill, quando da estadia dele no Brasil, entre 1934-36. Fugindo do nazismo, trouxe da Alemanha sua filha Alice para encontrar a mãe, que já estava aqui desde 1934. Sendo judeus, tiveram que sair rapidamente de seu país natal, indo primeiro a Amsterdam e logo em seguida para o Brasil, onde se estabeleceram na São Paulo em pleno processo de expansão imobiliária e já afetada pela industrialização crescente. Sua adaptação ao novo país, depois de passar pela Espanha, Itália e Holanda foi relativamente rápida, encontrando acolhida na comunidade israelita de São Paulo. Já aos 17 anos, trabalhando como secretária e atendente na Livraria Guatapará, no centro novo de São Paulo, teve seu primeiro contato com intelectuais da cidade e com o rico acervo da livraria, que incluía livros importados e gravuras artísticas, assim como com mapas antigos da Europa e do Brasil. Se iniciou na pintura com Paulo Rossi Osir e, logo depois, com Mário Zanini, Aldo Bonadei e Iolanda Mohaly, sendo os dois primeiros membros do Grupo Santa Helena, e, por intermédio deles, passou a frenquentar o grupo, assistindo a aulas de modelo vivo à noite, após seu trabalho, e a participar das excursões de domingo para pintar ao ar livre nos arredores da cidade.

Essa sua primeira formação foi seguida de uma proximidade maior com Aldo Bonadei, também membro do grupo e que buscava uma linguagem plástica mais ousada para época, mais formal e mais estruturada, dando os primeiros passos na direção de uma pintura mais abstrata, influência que se consolida através do contato com a obra de Samson Flexor e com as Bienais de São Paulo. A partir de então, começou uma trajetória de pesquisa e consolidação de uma linguagem plástica marcada pela busca de estruturação das formas e a fixação do tema da grande cidade e das solidões humanas daí decorrentes que marcarão sua produção plástica dos anos 60 até os anos 90.

No final dos anos 50, começou a experimentar, juntamente a sua amiga Eva Lieblich Fernandes, a ancestral técnica do Batik, adestrando-se nessa técnica usada para decoração e tingimento de tecidos na Indonésia, especificamente em Java, que visitou posteriormente numa excursão cultural norte-americana organizada a partir de Chicago, antes de sua defesa de doutorado que versou sobre esse tema em 1994, na Eca/USP, obtendo o grau máximo. O uso da cera sobre o papel de arroz ou tecido propiciava uma liberdade e imprevisibilidade de resultados, sendo sempre um desafio para a pintora saber qual o resultado plástico que adviria desse trabalho. Cálculo e acaso estavam juntos na produção de obras em que usava o Batik. Associou essa

técnica a outras, como a variados tipo de gravura e também a associação entre gravura e aquarela, dando o toque de peça única a uma séria de gravuras que popularizaram ainda mais sua obra, tornando-a mais acessível a um número maior de pessoas.

Certa feita, num catálogo de uma exposição realizada na Galeria Cosme Velho, em São Paulo, em 1973, fez a seguinte declaração que foi praticamente sua afirmação de propósitos que durou por quase toda sua vida restante de pintora:

> Mais do que em qualquer outra época, o artista contemporâneo se acha diante de uma multiplicidade de opções, tanto na temática quanto no estilo, nas técnicas, nos materiais e nos suportes. O campo de pesquisa é ilimitado, com total liberdade de expressão. Entre tantas possibilidades, o artista deve fazer a sua opção. Para aquele que busca o seu meio de expressão com autenticidade, esta escolha se torna cada vez mais difícil. Acompanhando o ritmo cada vez mais acelerado do nosso tempo, encerrados no momento que nos foi dado viver e no espaço que nos limita, a opção de hoje parece superada amanhã. Não é possível acompanhar cada moda que surge, como se troca a roupa em cada estação. A evolução do nosso trabalho deve ser consequência natural da nossa própria evolução. Entre as alternativas de ceder à pressão da sociedade de consumo, produzindo de acordo com as exigências da demanda e a "arte pela arte", o artista luta pela sua independência. A vivência na metrópole me leva à temática do indivíduo na sociedade, isolado dentro da multidão. Minha outra temática é o reverso da medalha: a natureza, evasão e nostalgia para o cidadão paulistano – representado na ausência do homem, pois vivemos uma ruptura entre homem e natureza. Quanto à diversidade das técnicas usada; cada meio empregado enriqueceu a experiência, oferecendo soluções diferentes.

Essa declaração de princípios revela as diretrizes que orientaram seu trabalho desde os anos 50 até o final dos 90, servindo de guia na produção de suas obras. Acrescentados de uma complementação a essas assertivas num catálogo de uma exposição em 1988, realizada na galeria Dreer, em Brasília:

> A pesquisa em papel de arroz evoluiu um pouco mais: o guache cedeu lugar à tinta acrílica e o suporte é o duratex, eliminando o vidro e seu reflexo e garantindo a sua durabilidade. Temática mudou um pouco: transparência e aspectos simultâneos de interior e exterior sugerem um isolamento apenas parcial do indivíduo na sociedade, pois um depende do outro, a fuga é impossível. Voltei a representar o corpo humano, que sempre me fascinou e posso dizer que o enfoque geral é mais otimista. A paisagem urbana continua sendo minha temática preferida – é a busca da poesia e da harmonia no nosso cotidiano, apesar de todos os perigos que nos cercam é preciso curtir a vida.

Essas declarações não só foram uma diretiva para o trabalho artístico, como orientaram seu pensamento sobre seus fazeres, sempre tendo um pé na realidade concreta, estilizada numa linguagem semiabstrata, onde a busca de estruturas compositivas foi uma constante, talvez influenciada, digerida e transmutada da prática fotográfica e da própria arquitetura urbana observada cuidadosamente, contrabalançada pela pesquisa da cor e da luminosidade que poderia trazer a suas obras, especialmente as produzidas entre os anos 70 e os 90.

As técnicas utilizadas são fundamentais para a realização desse intento. O suporte papel de arroz japonês se prestava a produzir a luminescência desejada, fazendo cor e luz saírem da própria forma, num jogo entre a planaridade do desenho e o relevo e volume dados pela luz e pela cor que produziram a obra, como veremos em algumas telas selecionadas para essa apresentação.

A relação corpo humano e espaço arquitetônico da grande cidade, no caso São Paulo, está presente em todo o trabalho, mesmo nas obras em que o corpo está ausente, sendo referido indiretamente pelo espaço urbano, lugar para a habitação, que é representado vazio, subentendendo uma presença de um corpo pequeno, esquematizado e fantasmagórico, que representa nossa quase impotência diante da forma esmagadora perante o conjunto urbano construído.

A cor e a introdução de árvores e da lua dão um aspecto nostálgico e nos remetem à busca de um equilíbrio entre o humano e a massa de edifícios que se sobrepõem na tela. Usa do recurso da perspectiva ascensional, comum em muitos quadros medievais, nos quais mesmo quando usa a tinta acrílica, mantém o recurso das transparências, fazendo as formas se interpenetrarem e, com isso, retira a sensação de peso que as construções representadas poderiam causar no espectador. A prática pela artista de todas as técnicas de uso artístico foi-lhe de grande serventia para alcançar um resultado sintético e acabado para os temas que queria trabalhar. Usou, por exemplo, a gravura em suas várias modalidades, acrescentando a aquarela como um toque personalizado em cada exemplar impresso. Assim, dessa maneira, o espectador podia adquirir uma peça “única”. Nos últimos anos do período mencionado, quando trocou a técnica mista baseada na cera do Batik sobre papel japonês pelo uso da tinta acrílica, tentou continuar a prática de obter luminosidade com essa tinta na sobreposição de formas. Conseguiu resultados excelentes, como veremos a seguir, obtendo os mesmos efeitos plásticos que havia obtido com a técnica mista sobre papel de arroz.

Suas formas eram estruturadas, com o predomínio das verticais, acentuando os efeitos dos grandes prédios que criava em contraponto com as casas que permaneciam no tecido urbano, ressaltando os telhados dessas casas em formas cúbicas, que completam o conjunto e se contrapõem aos prédios verticalizados. A cor, elemento fundamental na composição, transmite a leveza e a beleza de um conjunto que, à primeira vista, seria agressivo e desagradável ao olhar. Por vezes, introduzia a presença de árvores, mesmo sem folhas, para que apenas seu esqueleto fantasmagórico nos lembrasse da ausência da natureza e nos remetesse à busca dela. Outras vezes, entrelaçava as árvores com os prédios, criando um resultado plástico

inusitado e fascinante, encimado por uma grande lua, a nos lembrar da calma, da introspecção e da poesia ausentes, em geral, nas grandes metrópoles. Era um recurso de nos enviar de volta a um mundo mais acolhedor e que aproximasse as pessoas.

O corpo é sempre representado como aprisionado nos prédios e nas casas que formam o conjunto da relação entre o humano e um urbano desmesurado e sufocante. Essa relação entre um corpo esquemático e a arquitetura opressiva foi uma temática constante na representação da metrópole em quase todas as obras da artista. Essas representações marcaram seu universo, no qual usou as duas técnicas já citadas: a técnica mista sobre papel de arroz japonês e a acrílica, ambas aptas a provocarem as transparências que buscava para assinalar a interpenetração dos espaços indicados. A solidão humana é um registro essencial nessa visão da grande metrópole tentacular que destrói e oculta toda a sociabilidade que poderia e deveria existir no convívio humano. O isolamento do indivíduo é a marca fundamental dessa condição de ruptura entre o social e o individual.

Após o final dos anos 70, sua pintura em acrílico nos dá uma visão mais positiva desse fenômeno, o que podemos conferir nas obras apresentadas, como uma tela s/t, de 1979, onde podemos ver um jogo intenso de transparências e de interpenetração, dando a volumetria pela estruturação do espaço que cobre toda a tela e abole o céu preenchido pela estrutura arquitetônica. Utilizou-se da perspectiva ascensional, que lembra, transfigurada, a dos pintores do *Quattrocento* italiano. Já com o uso do acrílico, temos a mesma temática com a presença da lua, elemento plástico de sua predileção a acentuar a solidão, com a inserção de diminutos corpos dentro da estrutura do casario.

Essa temática já surge nos anos 60, como atesta o quadro *Pessoas e gato em noite de lua*, feito em técnica mista com Batik sobre tecido. Essa obra de 1964 já aponta para o desenvolvimento dessa tendência nos anos 70. Em *Engrenagens – homem máquina*, de 1965, Alice tenta aproximar-se da abstração, tendência predominante na época, onde a figura humana é subsumida numa imaginária máquina gigante que tudo devora. A tela realizada com brancos, cinzas e pretos e um terroso marrom, que completam a imagem depressiva que nos assusta, é uma exceção no conjunto da obra. O quadro de 1969, feito em guache sobre papel, com predominância de azuis, complementado com verdes, brancos e pretos e encimado por uma mancha marrom escura, nos apresenta um prédio esquematizado com figuras humanas deslocadas em compartimentos fechados, acentuando o sentimento de solidão. Um gradil na base da pintura nos indica a direção e o escalonamento das formas. O contraste do azul com os verdes traz uma visão mais positiva dessa alienação humana representada. Em *Composição em preto e branco*, de 1972, feita com tinta acrílica sobre tela dentro de uma estrutura geométrica, ela insere a figura humana compartimentada acompanhada de três relógios marcando diferentes horários. A passagem do tempo e a ausência de cor acentuam a solidão e o aprisionamento dos homens numa metrópole que lhes nega qualquer laço de solidariedade e convivência em grupo. Já na obra sobre tecido, na técnica do Batik, de 1977, Alice junta suas pesquisas com as estruturas arquitetônicas e o uso intenso de cores contrastantes como o vermelho e o verde, numa combinação magistral de tons, na qual a figura humana aparece enclausurada em um pequeno

espaço da tela. O seu domínio soberano da cor e de suas gradações permite uma obra tensa entre a estrutura aprisionadora da forma e uma cor que liberta. A partir daí, o domínio da cor predominou em suas obras, até chegar a um equilíbrio entre forma e cor nos seus últimos anos de vida ativa como pintora.

Mais três obras merecem ser vistas nesse rápido percurso da trajetória de Alice e que conservaram as características similares às demais; são elas, em ordem cronológica: uma gravura sem título onde os verdes, azuis e amarelos retomam o tema dos casarios com grandes árvores, que superariam em tamanho as construções projetadas na perspectiva usada pela artista na maior parte de suas telas. Uma gravura realizada em 1979, ano de suas melhores obras, segundo nosso juízo, e mostradas numa memorável exposição na Galeria Bonfiglioli, em São Paulo, em setembro de 1979, onde apresentou um conjunto notável de trabalhos em técnica mista sobre papel de arroz japonês, usando das técnicas do Batik e dos guaches transparentes.

Numa outra gravura colorida de 1981, feita em metal, a temática da contraposição casa e árvores, completada com a presença isolada e solitária de figuras humanas encaixadas na estrutura gigante e esmagadora, insere uma lua cheia que a tudo ilumina, criando um clima e ambiente melancólicos que acentua o sentimento de isolamento e abandono das criaturas. Apresenta uma composição simplificada, mas sem diminuir o impacto da obra no espectador, provocando-lhe o sentimento de melancolia sempre presente nas obras de Alice.

Por fim, uma aquarela de execução rápida de 1984, mais leve na composição da cena, nos mostra uma personagem no edifício em frente ao seu ateliê que contemplava de sua janela. Usando o pincel rapidamente, junta à paisagem externa uma natureza-morta em primeiro plano, com um vaso de flores vermelhas, numa banqueta amarelo ocre, proporcionando uma visão dinâmica, num conjunto com predominância do azul. Leveza e transparência, como as que estão presentes nessa aquarela, são qualidades que prezou muito em suas obras. Dessa posição, realizou suas pinturas com sucesso nas exposições dos anos de 1981 e 1988, tendo a janela do ateliê como um elemento enquadrador das paisagens urbanas que criou. A obra que selecionamos para esse percurso rápido sobre o trabalho dessa grande artista, ainda pouco avaliada e valorizada em nossa historiografia e que encerra nossa breve caminhada por alguns momentos que julgamos significativos de seu trabalho intenso e profícuo é uma tela feita com cera sobre papel de arroz, de 1982, intitulada *Guarujá*, na qual contrapõe numa visão mais idílica, a praia, o mar e a natureza contraposta com as estruturas dos edifícios ao fundo. A presença na praia de jogadores de bola, no centro da composição, mais a leveza dos traços feitos com a cera e as cores transparentes nos proporcionam uma sensação de alegria, pois a integração do espaço urbano com a natureza alcança um momento de síntese.

Nesse período, o trabalho de Alice obtém uma síntese de calma e integração entre os polos que enfrentou em sua trajetória: a presença do humano, os corpos sintéticos representados aprisionados na arquitetura e a natureza que amava e que via violentada na grande metrópole tentacular de São Paulo.

Referências bibliográficas

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1984.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1988.

BRILL, Alice. *Samson Flexor: do figurativismo ao abstracionismo*. Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

Catálogo da Exposição Alice Brill: alicerces da forma: retrospectiva / curadoria Carla Ogawa. São Paulo: FAAP, 2007.

Catálogo da Exposição de Pinturas de Alice Brill / apresentação José Moraes. Galeria de Arte Dreer, Brasília, 1988.

CZAPSKI, Alice Brill. *Viagens imaginárias: transformação de uma técnica milenar em linguagem contemporânea* (Tese de doutorado). São Paulo, 1993.