



VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE

**OS CAMINHOS DA HISTÓRIA DA ARTE DESDE GIORGIO
VASARI: CONSOLIDAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA
DISCIPLINA**

De 20 a 23 de setembro de 2011

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Departamento de História

Programa de Pós-graduação em História da Arte

Campinas

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

En17 Encontro de História da Arte, 7., Campinas, SP, 2011.

VII Encontro de História da Arte: os caminhos da história da arte desde Giorgio Vasari / Gabriela Lodo... [et al.],
(organizadora). - - Campinas, SP : UNICAMP/BC/IA, 2012.
552 p. : il.

1. Vasari, Giorgio, 1511-1574. 2. Arte – História. 3. Crítica de arte. 4. Historiografia. 5. Arte - Teoria. I. Lodo, Gabriela
II. Universidade Estadual de Campinas. III.Título.

ISBN 9788586572487

CDD -709
-701
- 907.2

Índices para catálogo sistemático

Arte – História	709
Crítica de Arte	701
Historiografia	907.2
Arte – Teoria	701

e
a

VII Encontro
de História da Arte

Organizadores:

Gabriela Lodo

Isabel Hargrave

Larissa Carvalho

Luna Lobão

Maíra Canina Silvestrin

Natália Casagrande Salvador

Richard Santiago Costa

Tameny Romão

Apoio:



CHAA | CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA

**Secretaria de Eventos – IFCH
Proex/CAPES**

Apresentação

O Encontro de História da Arte é um evento surgido em 2004, a partir da iniciativa do corpo discente do Programa de Pós-graduação em História, Área de Concentração História da Arte, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Desde sua primeira versão, o Encontro de História da Arte tem os seguintes objetivos gerais: estimular a divulgação de estudos de História da Arte no país, através da apresentação de trabalhos e de sua publicação; contribuir para o desenvolvimento de novas pesquisas nas áreas de Teoria, Crítica e História da Arte; promover debates e reflexões sobre temas relevantes em História da Arte; cooperar com o aperfeiçoamento dos métodos de ensino de História da Arte no país (graduação e pós-graduação), visando a melhor formação do historiador da arte, bem como estabelecer condições de intercâmbio com outras instituições do país em torno de interesses relacionados à disciplina.

Aproveitando a celebração dos 500 anos do nascimento de Giorgio Vasari, por muitos considerado o “pai” da História da Arte, a sétima edição do Encontro de História da Arte teve a intenção de refletir sobre os caminhos percorridos por essa disciplina, no exterior e no Brasil. Seguindo a tendência dos eventos anteriores, o tema de nossa reunião em 2011 almejou ser amplo o bastante para abranger diversas áreas da História da Arte atual, pensada em sua relação com as políticas públicas e com as diversas instituições culturais nacionais e estrangeiras. Assim, um dos objetivos do encontro foi favorecer um intercâmbio com as demais áreas da disciplina de forma a estreitar trocas e incentivar pesquisas multidisciplinares.

No que diz respeito às sessões de comunicações livres – cujos textos estão reunidos na presente Ata –, como o próprio termo já aponta, não necessitaram estar submetidas a nenhum recorte temático. Como nos anos anteriores, os comunicadores, das mais diversas procedências, estiveram livres para apresentar os resultados de suas pesquisas, com a única obrigatoriedade de articulá-los com o campo da História da Arte, Teoria e Crítica de Arte.

Em sua sétima edição, o Encontro atingiu tamanho patamar de importância que pôde contar com a presença de pesquisadores estrangeiros de renomadas instituições acadêmicas tais como a *Università de Torino*, a *Università de Pisa*, a *Università de Roma III* e o *Kunsthistorisches Institut in Florenz*. Além disso, o evento continua a se beneficiar com a participação e o reconhecimento do qualificado corpo docente do Departamento de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, que tem incentivado com interesse e dedicação todas as suas edições até o momento. Lembramos também, e agradecemos, a participação indispensável dos funcionários da Secretaria de Eventos do IFCH, bem como o suporte que nos foi dado pelos responsáveis pelos auditórios da Biblioteca Central e do Instituto de Artes.

Ressaltamos o precioso auxílio dos órgãos de fomento que ajudaram a financiar o evento: a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), do Proex/CAPES e da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (PREAC) da UNICAMP.

Comitê Organizador

ÍNDICE

- CHABLOZ VÊ CHICO, CHICO VÊ CHABLOZ: ESTUDO DE CONCEITO DE ARTE PRIMITIVA NA OBRA PICTÓRICA DE CHICO DA SILVA 12
Adriana Barroso Botelho
- O SANTO EM IMAGENS: RELAÇÕES ENTRE CONCEPÇÕES DE SANTIDADE E ICONOGRAFIA NA ÉPOCA MODERNA 20
Aldilene Marinho César Almeida Diniz
- O INFORMALISMO NO BRASIL: LOURIVAL GOMES MACHADO E A 5ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO 31
Ana Cândida F. de Avelar Fernandes
- CONSTRUÇÃO DE DISCURSOS SOBRE A OBRA DE ARTE: A DESCRIÇÃO VERBAL E A REPRODUÇÃO POR IMAGENS 41
Ana de Gusmão Mannarino
- A BIENAL DE 1961: A ATUAÇÃO DE MÁRIO PEDROSA 49
Ana Maria Pimenta Hoffmann
- RETORNO À PINTURA-PINTURA: ABSTRAÇÃO INFORMAL E O DISCURSO CRÍTICO DE ANTÔNIO BENTO 58
Ana Paula França
- DESENHO, PROJETO E INTENÇÕES EM ARQUITETURA. CONSIDERAÇÃO SOBRE PROJETOS NÃO-CONSTRUIDOS 65
Ana Tagliari; Wilson Florio
- IMAGENS DA CIDADE: ITU NA FOTOGRAFIA DE SETIMO CATHERINI 77
André Luís de Lima
- DIALÉTICA DAS FORMAS: A TEORIA DO ELEMENTO ADICIONAL EM PINTURA DE KAZÍMIR MALIÉVITCH 87
Angela Nucci

UMA METODOLOGIA CRÍTICA SEGUNDO O LÁZARO DE SEROVEGNI.....	96
Antônio Leandro Barros	
PIERRE RESTANY: A PASSAGEM PARA A “ANTICARREIRA”	107
Caroline Saut Schroeder	
FONTES GRAVADAS DE ALGUMAS PINTURAS DA CAPELA DA SANTÍSSIMA TRINDADE EM TIRADENTES	112
Clara Habib de Salles Abreu	
A PINTURA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO EM DIAMANTINA (MG): AUTORIA ENCONTRADA.....	127
Danielle Manoel dos Santos Pereira	
DO QUADRO-OBJETO CUBISTA AO NÃO-OBJETO NEOCONCRETISTA: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS LEITURAS DE FERREIRA GULLAR E MÁRIO PEDROSA.....	140
Diogo Vieira de Almeida	
VEREDAS NO GRANDE SERTÃO: APORTES DA HISTÓRIA DA ARTE PARA O ESTADO DA CRIAÇÃO POPULAR	145
Everardo Ramos	
SÃO JERONIMO NOS TROPICOS. O <i>UN SAVANT TRAVAILLANT DANS SON CABINET DE DEBRET</i>	165
Fernando Morato	
O DESENHO E A ARQUITETURA EM LEON BATISTA ALBERTI E GIORGIO VASARI. 180	
Fernando Guillermo Vázquez Ramos	
ARQUITETURA BANDEIRISTA NA SERRA DO ITAPETI: UM CASO INTERESSANTE PARA O ESTUDO DA ARQUITETURA COLONIAL PAULISTA.....	192
Francisco de Carvalho Dias de Andrade; Eduardo Costa	
“DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” – A INFLUÊNCIA DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS NORTE-AMERICANAS E INGLÊSAS NO TROPICALISMO	200
Gabriel Barbosa dos Santos	

MARTA TRABA E A CONSTRUÇÃO DE DUAS HISTÓRIAS DA ARTE NA AMÉRICA LATINA	209
Gabriela Cristina Lodo	
VI JAC: EXPERIMENTAÇÃO NA CONSTRUÇÃO INSTITUCIONAL DA HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....	219
Heloisa Olivi Louzada	
A REFLEXÃO SOBRE A PASSAGEM DO TEMPO E SUAS REPRESENTAÇÕES NO RENASCIMENTO.....	226
Isabel Hargrave Gonçalves da Silva	
<i>ALCOVA TRAGICA</i> DE GIUSEPPE AMISANO E A <i>BELLE ÉPOQUE</i> PAULISTANA	236
Letícia Badan Palhares Knauer de Campos	
REVISÕES FEMINISTAS DAS HISTÓRIAS DA ARTE: CONTRIBUIÇÕES DE LINDA NOCHLIN E GRISELDA POLLOCK	250
Lina Alves Arruda	
A MISSÃO ARTÍSTICA DO PRIMEIRO MASP: UM ESTADO DA CONCEPÇÃO DE PIETRO MARIA BARDI PARA O MASP EM SEUS PRIMEIROS 20 ANOS.....	256
Luna Lobão	
O TELHADO DE CUMBO: REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA E A ARTE NA OBRA DE ANSELM KIEFER	266
Márcia Helena Girardi Piva	
O ATELIÊ GÉRÔME: A FUSÃO ENTRE A TRADIÇÃO DA <i>ÉCOLE DES BEAUX-ARTS</i> COM A JOVIALIDADE DO <i>MOULIN ROUGE</i>	276
Marcela Regina Formico	
O CORPO SONORO SOB O COMANDO DA COR: FLÁVIO DE CARVALHO E OS ANOS 30.....	293
Marcelo Téó	
A ARTE CONTEMPORÂNEA E O MUSEU: DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO PARA ALÉM DO OBJETO	305
Mariana Estellita Lins Silva	

ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA <i>VÉNUM MARINE</i> DE THÉODORE CHASSÉRIAU. IMPULSOS FEBRIS.....	310
Martinho Alves da Costa Junior	
FUNDAÇÃO DE SÃO PAULO: A ORIGEM DA CIDADE REPRESENTADA POR OSCAR PEREIRA AS SILVA E ANTÔNIO PARREIRA	321
Michelli Cristine Scapol Monteiro	
A <i>STORIA DELLA MUSICA NEL BRASILE</i> DE VINCANZO CERNICCHIARO (1926).....	334
Mônica Vermes	
FONTES PARA UMA ANÁLISE DA PINTURA PAULISTA DO SÉCULO XVII AO XIX: OS PINTORES, AS OBRAS E OS RESTAUROS	340
Myriam Salomão	
UMA OUTRA HISTÓRIADOS MUSEUS DE SÃO PAULO: AS PINACOTECAS MUNICIPAIS DO INTERIOR PAULISTA.....	349
Patrícia Bueno Godoy	
TRÊS TEXTOS NO INÍCIO DE UM DEBATE: NEOCONCRETISMO E MINIMALISMO .	360
Patricia Leal Azevedo Corrêa	
GRUPO SANTA HELENA E O UNIVERSO INDUSTRIAL PAULISTA (1930-1970).....	366
Patrícia Martins Santos Freitas	
O DESAFIO DE LEVAR A HISTÓRIA DA ARTE À COMUNIDADE: A CATEDRAL METROPOLITANA DE CAMPINAS	378
Paula Elizabeth de Maria Barrantes	
A AMBIGUIDADE DO SER: PAIXÃO E MELANCOLIA NAS REPRESENTAÇÕES DO FAUNO NO SÉCULO XIX	390
Paulo André Gomes Soares	
UM BIÓGRAFO NO DIVÃ: AUTO-IMAGEM, TRAJETÓRIA, MODÉSTIA E ENGRANDECIMENTO NAS <i>VITE</i> DE GIORGIO VASARI.....	397
Pedro Henrique de Moraes Alvez	

O MISSAL DA <i>REGIA OFFICINA TYPOGRAPHICA</i> E SEU LEGADO NA PINTURA ROCOCÓ MINEIRA: UMA REFUTAÇÃO À INFLUÊNCIA DE BARTOLOZZI	405
Pedro Queiroz Leite	
PAULO HARRO-HARRING E A REVOLUÇÃO: CORRELAÇÕES POSSÍVEIS	416
Rafael Gonzaga de Macedo	
LODOVICO DOLCE E GIORGIO VASARI: CONEXÕES.....	430
Rejane Bernal Ventura	
AS OBRAS DE GINO SEVERINI NA COLEÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	438
Renata Dias Ferrareto Moura Rocco	
“CRISTO EM CAFARNAUM”, AMOEDO EM PARIS.....	448
Richard Santiago Costa	
O ESPAÇO REPRESENTATIVO DE UMA INSTITUIÇÃO: A EXPOSIÇÃO DE 1882 NO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS.....	463
Rosangela de Jesus Silva	
ANOS 60: TRANSFORMAÇÕES NO CAMPO ARTÍSTICO E NA ARTE NA ARGENTINA	473
Simone Rocha de Abreu	
TEORIAS, ESTRATÉGIAS E LUGARES DO DISCURSO FEMINISTA NA ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 60 E 70	485
Talita Trizoli	
IMAGEM&VER(A)CIDADE – OBRAS DE ARTE URBANA E SUAS CONTRAPARTIDAS DIGITAIS	497
Vanessa Gonçalves de Almeida Rosa	
A INSTALAÇÃO DE VÍDEO E A MONTAGEM DE ATRAÇÕES EM ARTHUR OMAR	507
Wagner Jonasson da Costa Lima	
OS RELATOS DE GIORGIO VASARI E DE ASCANIO CONDIVI SOBRE AS ESCULTURAS DA VIDA ATIVA E DA VIDA CONTEMPLATIVA DO SEPULCRO DE JULIO II, DE MICHELANGELO	515

Waldemar Gomes

A HISTÓRIA DA ARTE DO ISLÃ – EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE..... 525
Youssef Cherem

O DESENHO E A ARQUITETURA EM LEON BATTISTA ALBERTI E GIORGIO
VASARI.....526
Fernando Guillermo Vázquez Ramos

HISTÓRIA DA ARTE E MUSEOLOGIA – A EXPERIÊNCIA COM O ACERVO BANERJ
.....545
Viviane Matesco

CHABLOZ VÊ CHICO, CHICO VÊ CHABLOZ: ESTUDO DE CONCEITO DE ARTE PRIMITIVA NA OBRA PICTÓRICA DE CHICO DA SILVA

Adriana Barroso Botelho*

Em uma tradição da história da arte ocidental, no Ceará encontram-se influências ou vestígios de todos os movimentos artísticos que se desenvolveram no país. Esse percurso abrange da pintura rupestre, o barroco, neoclássico aos movimentos modernos.

O diálogo que se fazia à época com as tradições artísticas européias era determinante para a aceitação das obras de arte. O artista e crítico franco-suíço Jean Pierre Chabloz, chegando ao Rio de Janeiro em 1940, percebe essa característica no país e escreve textos em que critica a ausência de uma arte mais separada dessa tradição. Busca, então, uma pintura com raízes locais, fala de um arcaísmo, uma forma mais original, fundamentadora de uma expressão artística mais própria de uma cultura distinta e local. Onde andariam essas raízes?

Chabloz desenvolveu atividades artísticas na cidade, ensinou violino no Conservatório Alberto Nepomuceno, foi conferencista e crítico de arte. Escreveu para o jornal O Estado, entre janeiro de 1944 e o final de 1945, no período de sua primeira passagem em Fortaleza. Seus artigos dominicais publicados na coluna intitulada Arte e Cultura informavam sobre pintura, música, mercado de arte e falavam também sobre comportamento dos habitantes locais em relação à arte. Em 1944, participa da SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas) junto a outros artistas.

Em 1943, conhece os desenhos de Chico da Silva na Praia Formosa e vê aí, naquele homem, o que procurava.

O olhar através da pintura: un indien re-invente la peinture...

Em seu texto original escrito em francês, publicado como um capítulo no livro com título “Revelação do Ceará”, Jean Pierre Chabloz narra seu primeiro contato com Chico da Silva, seus desenhos e o que percebeu sobre sua obra. Esses depoimentos e escritos construíram um traço em sua identidade artística, vinculando uma possível origem indígena a certas características artísticas, um desses marcos foi com o conceito de primitivo.

Nesse texto, ele previamente, chama a atenção para o nome de Francisco Silva, nome que se distingue por ser muito comum e por ser “uma etiqueta acidental” para:

* Mestre em Artes Visuais (EBAUniversidade Federal do Rio de Janeiro)

[...] um autêntico aborígene de pele acobreada, cuja infância selvagem decorrera nas regiões longínquas e misteriosas do Alto Amazonas. Simpaticamente nômade, gloriosamente primitivo, divinamente analfabeto, o índio Francisco Silva era, sobretudo, um maravilhoso artista a quem nada faltará, até então, a não ser uma ocasião favorável para revelar plenamente seus dons extraordinários. E, como vamos ver, o destino me escolheu como instrumento desta revelação. (CHABLOZ, 1993:149)

Um autêntico aborígene, nômade e primitivo vindo do Alto Amazonas, são as características descritas. No trabalho de campo, entrevistando os artistas que trabalharam e conviveram intimamente com Chico foi posta esta questão.

Questionados sobre a possível origem, seus contemporâneos afirmaram nada poder comprovar, mas descrevem atitudes fazendo uma relação. E, em geral, afirmam que Chico era índio pelos costumes. Que tinha como hábito frequente andar de dorso nu. Tinha o espírito coletivo, acolhendo a todos que chegassem. Para eles, o que mais afirmava essa origem era pensar o dia com sua provisão diária, não importando se no outro dia não tivesse dinheiro: gastaria tudo no mesmo dia. Tinha características físicas indígenas. Em casa comia em bacias e sentava no chão ao comer. E no dia a dia era homem de histórias inventivas e fabulosas, era extrovertido e falava com todos, sem distinções. São vozes recorrentes numa maneira de percebê-lo. Indaguei, para perceber a relação dessas características pessoais com sua pintura. Baba, artista que conviveu pintando com Chico, diz:

Ele pintava uns pássaros, uns peixes, umas coisas muito exóticas. Muito louca, assim, muito dele mesmo, primitivo que ele era. Ele era um primitivo mesmo, não era somente um pintor primitivo ele era uma pessoa primitiva. Eu comparo com os primeiros homens a desenhar com os homens das cavernas. Chico era um homem sem maldade, sem ganância, sem ambição. Uma coisa que era dele, ele queria que fosse de outras pessoas também. (BOTELHO, 2007:78)

E o pesquisador e artista Gilberto Brito acrescenta; “Como pintor, eu o acho formidável porque ele inventa. Ele brincava pintando, ria, bebia cerveja, imitava bicho. Ele era um brincalhão, não levava nada a sério. Ele era um andarilho. Ele era uma pessoa de mata que conhecia bicho. Ele é filho de índio caboclo, tá na cara”. E continua falando sobre a família: “Teve a história da criação com os índios, ele deve ter sido criado sem pai nem mãe. Um sofrimento horrível, o fato é que isso na vida dele nunca pesou. Se veio de uma tribo, aldeia, não gostou, pois veio para cá. Mas tudo isso é hipotético”. (BOTELHO, 2007:85)

Roberto Galvão, conta que certa vez apareceu um rapaz de Quixeramobim que teria se apresentado como sobrinho de Chico e que existem registros e depoimentos que comprovam que Chico viveu sua adolescência na fazenda de café de dona Lisbânia, em Guaramiranga, região serrana do Ceará. E o artista Claudionor informa; “Fazia comida pra quem chegasse, estragava, o Chico era doido. Ele comprava uma banda de um porco todinho e mandava a dona Dalva colocar no fogo. O Chico era fartíssimo! Você pode gravar isso”. (BOTELHO, 2007:87).

De Caura, artista e esposa do marchand Henrique Bluhm, diz: “E o Chabloz falava do Chico como um deus. Ele dizia: isso é uma coisa estupenda, mas é um louco. Um grande artista! Basta dizer que o Chico da Silva está registrado na maior revista de arte do mundo, a Cahier D’Art, da França, o Chabloz trouxe e mostrou a gente, o maior pintor primitivo do mundo, o Chico da Silva”. (BOTELHO, 2007:89)

Quando avistou os desenhos esboçados em carvão e giz nas paredes das casas da Praia Formosa, procurando conhecer a pessoa que tinha realizado tais desenhos, descreve sua impressão acerca dos desenhos que o moveria em busca do autor, “O que me chamou a atenção e me seduziu logo nesses desenhos elementares foi sua originalidade, seu estilo nitidamente arcaico e seu admirável poder de evocação poética”. (CHABLOZ, 1993:149, 150)

Chabloz encontra Chico e encomenda-lhe três desenhos, pagando antecipadamente. Entrega-lhe papel, tintas, lápis, pincéis, e posteriormente analisa-os; “Havia ali duas grandes composições executadas em pastel e uma menor feita a nanquim e lápis de cores. Devo dizer que as duas primeiras me decepcionaram um pouco: eram “tímidas” e mesmo malfeitas, com um caráter mais pueril do que primitivo” (CHABLOZ, 1993:151). Tem uma que o encanta e faz com que ele decida continuar próximo ao Chico, estimulando-o.

Mas felizmente havia a terceira tentativa, de formato menor, mas de qualidade nitidamente superior. Tão superior mesmo que, imediatamente, me fez voltarem todas as esperanças. O assunto escolhido por Silva era dos mais simples: um pássaro-fêmea e quatro filhotes. Mas a composição (os filhotes, apresentados de perfil, dispostos como raios em torno da mãe), a expressão selvagem dos olhos, a sobriedade do colorido, o efeito altamente decorativo do conjunto, tudo contribuía para fazer dessa criação espontânea uma pequena obra-prima de arte primitiva que se tornou o ponto de partida de uma maravilhosa coleção de “Silvas” [...]. (CHABLOZ, 1993:151)

Chabloz permaneceu em contato com Chico e continuou fazendo encomendas de suas pinturas. Sua produção era irregular, mas permanente. Diz que Chico, nesse início, permaneceu fiel a um universo poético e foi progredindo em um domínio técnico e artístico. Chabloz se via

encantado com “[...] a rara sensação de assistir a uma verdadeira reinvenção da pintura”. Nesse movimento contínuo, percebe fases em sua pintura que, especifica, poderiam ir de um impressionismo ao surrealismo. Porém, de uma arte espontânea como a que via, era o fato de que, “apesar de suas oscilações”, era “essencialmente primitiva” (CHABLOZ, 1993:152).

Explica que evitava falar das convenções artísticas com Chico para não influenciá-lo, tirando dele sua espontaneidade: “Para que este pequeno milagre durasse e se expandisse ao máximo, era indispensável que o miraculado não saísse de seu paraíso natural” (CHABLOZ, 1993:152). Percebo neste trecho que o acesso de Chico às convenções artísticas “européias” era visto por Chabloz, como interferência a suas convenções “particulares”.

Chico, em contato com as pinturas a óleo de Chabloz, teria pedido que o ensinasse a usar esses materiais, como também, as técnicas para representação de figuras. Chabloz o desestimula, recusando seu pedido. Sob o seu ponto de vista isso traria o fim de sua arte, pois o óleo para ele, por ser muito pesado, opaco, enfim muito material, teria sido mortal para suas delicadas visões poéticas. E no uso da figuração, cita o exemplo de uma pintura de Chico por título Iracema caçadora, que foi para Chabloz, uma representação “lamentavelmente primária”. Sobre esse episódio, Ivan de Assis, relata;

Antes do Chabloz descobrir o Chico, eu já desenhava, e eu sempre me interessei por arte mas eu nunca tinha visto uma pintura antes, ao vivo, e a primeira que eu vi foi a do Chico. “Você lembra dessa pintura?” Lembro, era uma Iracema pintada numa cartolina. Esse trabalho do Chico foi que me despertou, mas antes eu só riscava, depois eu comecei a riscar para ele e pouco tempo depois comecei a pintar junto com ele, porque o estilo dele é de um estilo muito fácil e aí eu absorvo muito rápido [...] (BOTELHO, 2007:91).

Chabloz mostra as pinturas de Chico por onde anda, Fortaleza, Rio de Janeiro, Genebra, Lausanne, Lisboa, e comenta a repercussão, algumas desfavoráveis que geravam reprovações do tipo: “meu filho faria iguaizinhas”. No entanto é na aprovação e no sentido de quem vê o que viu que ele comenta que esses, os que vêem, “[...] possuem esses olhos diretamente ligados ao coração, e através dele, têm livre acesso ao reino encantado do Sonho e da Poesia. Os bem-aventurados que souberam ver no maravilhoso universo de Francisco Silva, o índio, o que eu próprio tinha visto”. (CHABLOZ, 1993:154)

E sobre a possibilidade de entrar no mercado de arte, vê com desconfiança, indagando-se se “[...] teria ele a constância necessária para produzir, ou criar regularmente? Canalizar a fonte misteriosa de sua inspiração não equivaleria a esgotá-la, pura e simplesmente?” E repensa que essa incorporação ao mercado traria para sua arte espontânea “as aplicações demasiadamente

prosaicas”. E conclui que a pintura mural, ponto inicial de Chico, talvez fosse a possibilidade de manutenção de sua arte “primitiva autenticamente brasileira” (CHABLOZ, 1993:155). E assim, redimiria o percurso natural e autêntico da arte brasileira que foi privado pela influência européia.

Foi nesse contexto que se deu tal contato permanente entre os dois. Chabloz encontrara uma arte mais distinta das correntes européias e Chico encontra um apreciador fiel de seu pictórico imaginário fabuloso. Delineou-se aqui um encontro e, no seu transcorrer, se formariam em várias nuances.

O problema pictural do Brasil

Em trechos de um artigo de Chabloz publicado em 1942, na revista *Clima* n. 8, sob o título *O Brasil e o problema pictural*, observamos suas colocações a respeito da arte. Organizadas aqui de modo a compor um quadro teórico em que fundamenta suas posições artísticas. Inicia assim, “Digamos desde logo que a criação artística, e mais particularmente a produção do fenômeno pictural, é extremamente difícil no Brasil, especialmente no Rio. Esta dificuldade se explica por causas que eu creio poder classificar em três grupos: naturais, psicológicas e históricas”. (CHABLOZ, 1942:22, 26)

Suas causas históricas, destacadas, estavam ligadas ao percurso linear de desenvolvimento das artes e que para se fazerem autênticas precisariam de uma fase, a primitiva, como exemplifica poder observar nos primitivos italianos, primitivos franceses e alemães. Referindo-se assim a uma trajetória européia. E continua; “Ocorre que na arte brasileira se observava uma arte vítima de um produto de importação, direta ou indiretamente, como advinda do barroco português, do neoclassicismo, academicismo, realismo, impressionismo francês, surrealismo europeu e norte-americano e assim por diante”. (CHABLOZ, 1942:22, 26)

Isso era o que nos impedia de tomarmos consciência de nós mesmos. Para ele, isso gerava “uma cultura de estufa”, na qual se faziam enxertos prematuros, “[...] estas incontáveis injeções cujo efeito imediato é embriagador, porém enganoso, e que sabotam as elaborações autônomas profundas, as sedimentações naturais que elas apenas poderiam assegurar a este país um centro de gravidade autêntico e, conseqüentemente uma fisionomia que pertença senão a ele”. (CHABLOZ, 1942:22, 26).

Portanto, em sua conclusão, se não houve uma pintura brasileira autêntica, seria indispensável mudar a atitude de espírito dominante, seria preciso se libertar do academicismo, e discorre:

[...] da arte literária e anedótica de uma “fabricação” pictural e turística, vulgarmente decorativa ou publicitária e correr atrás de um gênio profundo da terra brasileira para chegar a uma pintura [...] que eu imagino, será uma pintura sóbria, máscula, mais estática do que dinâmica; uma pintura arquitetônica, densa, animada por um sopro profundo e largo; uma pintura arcaica. (CHABLOZ, 1942:23)

E é com este olhar, na busca de um devir de uma “autêntica” pintura brasileira, que deveria ser densa, sóbria, estática, segundo ele, as características necessárias ao arcaico, com uma visão cansada desta ausência, que Jean-Pierre Chabloz chega ao nordeste brasileiro.

Mário Pedrosa, em suas reflexões sobre arte e cultura, fala de um processo entre o regional e o universal. O intuito, aqui, é destacar o contínuo interesse dessas reflexões na crítica de arte. Segundo ele, analisando o exemplo da arquitetura norte-americana que foi influenciada pela européia, mas, posteriormente, desenvolveu aspectos locais, aconteceriam etapas de desenvolvimento que o ideal na arte seria expressar as necessidades mais específicas de uma cultura local. Assim, explica o regional:

Não há de que se admirar, pois, segundo Mumford, “caracteres regionais” não podem ser confundidos com “caracteres aborígenes”. É um erro identificar o regional com o puramente “local, grosseiro e primitivo”, diz-nos aquele autor. E por quê? Porque a “adaptação de uma cultura a um meio particular é um processo longo e complicado, e um caráter regional em pleno florescimento é o último a emergir”. (PEDROSA, 1975:50)

O regionalismo não seria meramente uma questão de copiar formas usadas por antepassados, mas formas e soluções adequadas às condições reais de um povo. Essas condições seriam específicas de um ambiente cultural e para acontecer um percurso distinto seriam necessárias várias gerações. Talvez possamos ver na crítica de Pedrosa um paralelo dessas “necessidades locais”, ao que Chabloz indicava poder estar expressas nas particularidades “autênticas do primitivo”. Com isso, a possibilidade do desenvolvimento pleno de uma arte no sentido dos vínculos imagéticos e simbólicos mais fortes com as necessidades locais.

As formas regionais são as que mais de perto respondem às condições reais da vida e que melhor conseguem fazer que um povo se sinta completamente em casa, dentro do seu meio: elas não apenas utilizam o solo, mas refletem as condições correntes de cultura na região. (PEDROSA, 1975:50)

Vimos que, para Chabloz, o Chico representaria essa pintura autêntica, e por isso se constituiria num primitivo da arte brasileira, essencial para o nosso desenvolvimento. Para Mário Pedrosa, o sentido de uma arte que expressa anseios locais pode ser gerado inicialmente de uma influência de modelos externos, mas para chegar a uma arte autêntica, o passo seguinte seria o regionalismo, ou seja, a expressão a partir de características particulares locais.

Referências bibliográficas

- BOTELHO, Adriana B. Chabloz vê Chico, Chico vê Chabloz: estudo do conceito de arte primitiva na obra pictórica de Chico da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2007.
- CAMPOS, Marcelo G. L. Brasilidades contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira (1965-2005) Rio de Janeiro: UFRJ/EBA. 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade, São Paulo: Edusp, 2000.
- CHABLOZ, Jean Pierre. Revelação do Ceará. Fortaleza: Secretária da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.
- _____. Pinturas e desenhos (1910 – 1984). Pinakothek, 2003.
- _____. O Brasil e o problema pictural. In: *Clima*, n. 8:22-26. Rio de Janeiro, 1942.
- ESTRIGAS, Nilo Firmeza. Artes plásticas no Ceará. Fortaleza: UFC, NUDOC, 1992.
- GALVÃO, Roberto. Chico da Silva. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2000.
- HARRISON, Charles. Modernismo, movimentos da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- HUYSEN, Andreas. Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- PEDROSA, Mário. Mundo homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: PERRY, Gill; HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis. Primitivismo, cubismo, Abstração: começo do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 1998.



Sem título, 1943

Chico da Silva

Nanquim e lápis de cor sobre papel mongolfier

19 x 31,5 cm

Acervo Museu de Arte Contemporânea

Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura



Pássaro e Roni Peixe, 1959

Chico da Silva

Guache sobre Cartão

77,0 x 112,0 cm

Acervo do Museu da Universidade Federal do Ceará (MAUC)

O SANTO EM IMAGENS: RELAÇÕES ENTRE CONCEPÇÕES DE SANTIDADE E ICONOGRAFIA NA ÉPOCA MODERNA

Aldilene Marinho César Almeida Diniz*

PALAVRAS-CHAVE: Idade Moderna. Santidade. Iconografia cristã.

O século XVI foi um período bastante turbulento para o fenômeno da santidade. A Igreja Católica atravessava nessa época uma das mais graves crises de sua história, crise da qual a elevação de indivíduos à santidade e o poder de intermediação a eles atribuído constituía um dos pontos centrais das tensões. Assim como na Idade Média, durante a Época Moderna os santos representavam um elo entre os homens e o divino e, ao mesmo tempo, eram apresentados como referência e ideal humano. Entretanto, durante os tempos modernos a concepção de santidade apresenta outras características que a distanciam dos antigos modelos identificados desde os primeiros séculos da história cristã.

Desde o estabelecimento do processo de canonização pontifical, durante a Idade Média, a Igreja vinha promovendo canonizações e incentivando o culto aos seus eleitos. Todavia, conforme Suire “o século XVI é um período muito desfavorável à eclosão da santidade. A canonização pontifical atravessa então a mais grave crise de sua história, posto que nenhum santo é elevado ao altar entre 1523 e 1588”¹ (SUIRE, 1998: 921-922).

De acordo com Christian Renoux, dentre as explicações possíveis para a pausa nas canonizações encontram-se o saque de Roma, ocorrido em 1527 – que teria gerado uma desorganização da Cúria –, a sucessão pontifical e, principalmente, os embates travados com os protestantes (RENOUX, 1995: 6-10). Demonstrativo do modelo de santidade privilegiado pela Igreja no período pós-tridentino, em 1622 deu-se a glorificação de cinco santos de uma única vez: quatro espanhóis e um italiano. Assim, em março do citado ano foram proclamados santos pelo papa Gregório XV: Francisco Xavier; Inácio de Loyola; Isidoro, o Lavrador; Felipe Néri e Teresa de Ávila. Com essa ação sublinha-se fortemente a preferência eclesiástica por grandes

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ No original: *Le XVIe siècle est une période très défavorable à l'éclosion de la sainteté. La canonisation pontificale traverse alors la plus grave crise de son histoire, puisque aucun saint n'est élevé sur les autels entre 1523 et 1588.* (SUIRE, 1998: 921-922).

figuras contemporâneas da Reforma Católica como modelos de santidade propostos pela Igreja de Roma aos seus fiéis, deixando-se aos leigos desempenhar somente um papel secundário no panorama da santidade.

Desde os primeiros séculos cristãos, a percepção do papel dos santos como personificação de modelos de vida e ideais religiosos para os fiéis, conduziu a Igreja católica a configurar um complexo sistema de direcionamento da produção de hagiografias e imagens, mecanismos considerados fundamentais para a divulgação do culto aos santos. Durante a Era Moderna, a veneração aos santos continuou satisfazendo a demanda popular pelo maravilhoso, resistindo inclusive às críticas da Reforma Protestante, como a negação de sua capacidade intercessora. Assim sendo, considerando-se que as imagens de santos tinham como uma de suas principais funções apresentar e difundir modelos de santidade para o fiel, pretende-se discutir algumas possíveis relações entre as concepções de santidade vigentes na Época Moderna e a produção de imagens de santos no mundo católico da mesma época. Para isso, deseja-se promover uma breve discussão relacionando as concepções de santidade verificadas em alguns estudos sobre o tema (VAUCHEZ, 1988; RENOUX, 1995; MERLO, 2005) e uma pequena série de imagens de santos produzidas na Europa católica da Era Moderna, com a finalidade de identificar possíveis interações entre a construção de uma nova concepção de santidade e a produção iconográfica cristã.

A fim de melhor explicitar aquilo que entendemos por santidade cada vez que o termo aparece neste trabalho, tomamos de empréstimo a noção conforme apresentada por André Vauchez em seus estudos sobre as sociedades medievais,

um conjunto de sinais compreendidos imediatamente por todos [...] um verdadeiro código sensorial, tornado banal pela literatura hagiográfica [...] Quer se trate da incorruptibilidade do corpo ou do perfume delicioso que dele emana, das emanações de óleo e de sangue ou dos poderes de irradiação que parecem ter os seus ossos, toda uma série de manifestações concordantes atestam que o influxo e o poder sobrenatural do santo não ficam diminuídos mas, pelo contrário, aumentam com a sua passagem para o além. (VAUCHEZ, 1987: 295)

Além do apresentado por Vauchez, consideramos ainda que a configuração do conceito de santidade criou, além dos limites temporais da Idade Média, uma referência fortemente baseada na realização de milagres e na prática de virtudes como o ascetismo, a renúncia aos prazeres mundanos, a resistência às tentações e o sofrimento em nome de Deus.

Para as sociedades ocidentais dos séculos finais da Idade Média, Vauchez identifica uma concepção de santidade fortemente influenciada pela espiritualidade leiga que teria favorecido a elevação de leigos à glorificação. Já para a Época Moderna, o mesmo autor sugere que os leigos perdem gradativamente sua participação na santidade oficial e enfatiza que “a partir do século XVI, a Igreja romana reserva a glória dos altares a sacerdotes e monges, místicos e doutores” (VAUCHEZ, 1987: 298); conclusão atestada pelas canonizações da época e, com elas, pela onipresença de santos saídos das Ordens religiosas.

Duas eram as formas principais de se fazer conhecer um novo santo e propagar o seu culto: a leitura de suas fontes hagiográficas e a produção de imagens representando passagens de sua vida e seus milagres. Assim, dependendo de sua época de produção, encontramos na iconografia cristã a representação de santos mártires, ascetas, taumaturgos, penitentes, pregadores e místicos, todos devidamente identificados com seus atributos específicos e outros aspectos que o identificam. Tais representações costumam acompanhar o desenvolvimento das concepções de santidade que vão sendo configuradas em diferentes sociedades e em diferentes tempos históricos.

Fonte de pesquisa privilegiada para o desenvolvimento de estudos com o tema da santidade, as imagens de santos produzidas a partir de finais do século XVI apresentam uma verdadeira profusão de representações de episódios místicos, nos quais homens e mulheres, elevados à santidade, são representados em cenas de êxtases, apoteoses e encontros místicos. A predominância de tais temas demonstra uma preferência pela figuração desses temas frente a outros anteriormente privilegiados pela iconografia cristã.

Apresentadas as questões anteriores, passamos agora ao estudo de alguns aspectos das representações figuradas de santos no mundo católico da Era Moderna. Para isso, selecionamos algumas pinturas nas quais se representam Santa Teresa de Ávila, Santo Inácio de Loyola, São Felipe Néri e São Francisco Xavier, quatro dos mais conhecidos santos canonizados no século XVII.

As glorificações ou apoteoses

Em sua acepção formal as palavras canonização, glorificação e apoteose são consideradas sinônimas para referir-se a consagração de alguém à bem-aventurança ou à glória dos céus, como reconhecimento divino de sua santidade. No campo da iconografia cristã o tema da apoteose ou glorificação representa a recepção de um homem (ou mulher), consagrado santo, na esfera celeste. Durante o período medieval, a referência à promoção de uma pessoa à glória eterna era conhecida através das representações de canonizações: cenas nas quais era figurada a reunião

eclesiástica em que fora decidida e proclamada a elevação de um indivíduo à santidade. Já para a Época Moderna, percebe-se que o tema da canonização praticamente desaparece, dando lugar às representações das apoteoses, mais conhecidas no Império Português como glorificações.

Nas imagens que figuram apoteoses, os santos normalmente aparecem em destaque ao centro do quadro, ou na parte inferior da obra, em primeiro plano; de pé e rodeados por anjos, muitas vezes têm os braços estendidos ou erguendo-se em direção ao céu [ver figuras 2 e 4]. Na parte superior ou centro-superior da obra podem aparecer representados a figura de Deus Pai – figurado como um senhor idoso, de longas barbas grisalhas, vestido com uma túnica vermelha, com as mãos estendidas sobre o santo –, da Virgem Maria com seu Filho, ou o próprio Cristo, que recebem a pessoa santa *in glória*.

Existem registros de cenas de apoteoses pintadas ainda no período renascentista², porém o tema conheceu grande difusão somente a partir do século XVII, com a chamada arte da Contrarreforma. Algumas possíveis motivações históricas para o desenvolvimento desse tipo iconográfico podem se encontrar na querela entre protestantes e católicos acerca da legitimidade da intercessão dos santos. No âmbito da Reforma Católica foram publicadas, durante a realização da XXV^a. sessão do Concílio de Trento, as definições dogmáticas sobre a legitimidade da invocação dos santos, o que parece ter contribuído para a figuração de cenas que representam o momento crucial de elevação de um homem à santidade, já que as cenas de apoteose representam a suprema glorificação da figura representada. Assim, no contexto de produção dessas imagens, destacam-se as apoteoses de santos consagrados pela ação contrarreformista como Santo Inácio de Loyola, mas também santos tradicionais da Igreja, dentre eles, São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão.

As visões e êxtases místicos

Na iconografia cristã, as cenas de êxtases representam episódios em que santos e santas são figurados em supostas experiências místicas, fruto de um estado espiritual de profunda introspecção e contemplação do divino através de imagens figuradas ou mentais. De cunho hagiográfico ou produto da tradição oral, as pinturas que representam visões e êxtases, figuram santos arrebatados em súbito desprendimento do mundo, como resultado de intensa meditação e longos períodos de jejum e orações.

A representação dos êxtases já era conhecida desde os tempos medievais, contudo, as novas características iconográficas apresentadas no tema a partir de finais do século XVI constituem grande novidade (MÂLE, 2001: 190). Nas visões e êxtases da Era Moderna,

² Como por exemplo a *Apoteose de Santa Úrsula*, datada de 1491, que atualmente faz parte do acervo da Gallerie dell'Accademia de Veneza.

representa-se uma espécie de fervor interior e um desejo ardente do encontro com Deus. Nas imagens medievais do tema figuram-se santos de semblantes serenos, olhando para o céu – sem que a divindade seja representada –, cercados por uma bela paisagem com plantas, animais e até mesmo uma cidade ao fundo. Já nas imagens modernas, os tons escuros costumam dominar o quadro, compondo-se as imagens com muitas sombras e ambientes envoltos em penumbra. Em meio a esse cenário, os santos aparecem desfalecidos, num entorno fartamente povoado por anjos e, muitas vezes, suportados por um deles [ver figuras 1 e 6]. Nas cenas de visões do mundo moderno também podem aparecer – juntos ou separadamente – a figura do Cristo, da Virgem, de Deus Pai ou da Trindade [ver figura 5]. Nesses casos, e também quando são figurados anjos, a presença divina costuma está representada por uma espécie de ambiente mágico, pleno de nuvens de tons dourados nas quais aparecem envolvidas as pessoas sagradas [ver figuras 3, 4 e 5].

Fora a representação dos chamados santos da Contrarreforma, vale destacar que as imagens de santos tradicionais como São Francisco de Assis sofreram importantes modificações na Época Moderna. A iconografia do santo apresentou nesse período importantes variações e inovações em suas características e temas iconográficos, distanciando-se muitas vezes do vasto repertório de suas representações tradicionais. Assim, é possível verificar que a iconografia de São Francisco começa a apresentar as características de uma santidade mais contemplativa e mística, com a representação do santo em expressões dolorosas e com o corpo desfalecido em êxtase [ver Figura 1]; atributos e aspectos figurativos da santidade do mundo moderno que não faziam parte da tradição iconográfica franciscana.

Assim, essas novas representações que privilegiam largamente a figuração de experiências místicas e não mais os episódios narrativos das vidas dos santos, parecem manter estreitas relações com algumas práticas religiosas das Penínsulas Itálica (MERLO, 2005: 251-253) e Ibérica da Era Moderna, como destaca Célia Borges na seguinte passagem

no decorrer dos séculos XVI, XVII e mesmo até meados do XVIII a busca de um ideal de santidade pautou a vida de inúmeras pessoas na Península Ibérica. Em consequência do movimento instaurado pela Contrarreforma, revigorou-se o interesse pela espiritualidade mística, não só entre religiosos mas igualmente entre leigos. Um número considerável de mulheres se destacou neste processo por se terem aventurado pelos caminhos da religiosidade mais intimista. A crença na possibilidade de ascender a uma esfera divina compôs assim o imaginário da época. A circulação de livros de alta espiritualidade potenciou uma crescente motivação para a vivência de experiências místicas, na esteira do que foram os passos dados por religiosos e, até mesmo, por leigos. Muitos religiosos,

principalmente franciscanos, participaram de círculos de práticas espirituais, ao mesmo tempo que atraíam leigos para as experiências místicas (BORGES, 2005: 1).

As práticas religiosas indicadas acima demandavam imagens que permitissem ressaltar o caráter afetivo das mesmas, no sentido de despertar a empatia do espectador através de um encontro sensorial com o objeto figurado, provocando estímulos emocionais, necessários à plena contemplação mística das imagens. Nesse sentido, as pinturas dos santos produzidas na Era Moderna representam sobremaneira tais características, traduzidas na ambientação do cenário com o predomínio dos tons escuros, num ambiente que sugere o isolamento do mundo e na caracterização das experiências místicas como um contato individual e introspectivo entre o santo e a divindade.

Durante a Época Moderna o fenômeno da santidade esteve relacionado à eclosão de novas práticas devocionais, algumas vezes não reconhecidas pela Igreja (BORGES, 2005: 1), e a renovação de práticas religiosas tradicionais como a retomada do ascetismo e das experiências místicas. Enquanto isso, entre os teólogos da Reforma disseminou-se uma forte rejeição da função mediadora dos santos e ao uso corrente de suas imagens, promovendo violentas críticas contra as formas cultuais consideradas idólatras. De outra parte, entre os meios católicos, a crítica protestante foi respondida com a defesa teológica da mediação dos santos e a reafirmação da legitimidade da veneração dos mesmos através das imagens.

De acordo com Émile Mâle, a representação de tais temas e características nas pinturas dos santos a partir de finais do século XVI se relaciona intimamente com o clima de luta pela fé da Reforma Católica que acabou por exaltar a sensibilidade católica e fez aparecer novos santos e novas representações de santidade “à imagem e semelhança de seu tempo”³ (MÂLE, 2001: 152). Assim, segundo Mâle, “todos esses místicos cumpriam o sonho desse tempo que era a união com Deus” (MÂLE, 2001: 153). Demonstrativo de tal movimento, sabemos que os escritos que discorriam sobre as uniões místicas pululavam na Europa Católica da época (MÂLE, 2001: 153).

Apesar de atualmente muitas dessas imagens se encontrarem em museus espalhados pelo mundo, elas foram produzidas em sua grande maioria para lugares de destaque nos altares das grandes igrejas, consagradas ao santo representado ou à Virgem Maria (MÂLE, 2001: 151); locais estes que favoreciam a contemplação do observador para tais experiências místicas.

³ No original: *a imagen y semejanza de su tiempo* (MÂLE, 2001: 152).

A partir do século XVI, verificamos ainda, em diversas representações iconográficas dos santos, que aparecem algumas novidades relacionadas à santidade mística, quais sejam, diversas imagens de santos medievais e antigos que também passaram a ser representados em cenas de êxtases e encontros místicos; motivos figurativos que não faziam parte de seus programas iconográficos até aquela data. Desse modo, acreditamos que a primazia dos êxtases, visões e encontros místicos nas representações dos santos, expressa também as mudanças palpáveis nas concepções de santidade na Era Moderna que se relacionam diretamente com as mudanças nas práticas religiosas da época. Entretanto, destacamos que, muito mais do que representantes dos anseios da Igreja, dos patrocinadores ou dos artistas, as mudanças nas representações dos santos relacionam-se com um universo muito mais vasto e complexo que envolve desde os direcionamentos da Igreja e a ideologia de suas Ordens até as práticas religiosas dos fiéis. Assim, pretende-se destacar as relações entre produção de imagens e concepções de santidade como algo dinâmico, uma vez que, ao mesmo tempo em que as concepções de santidade ajudaram a configurar novos padrões iconográficos, as imagens devocionais desempenharam também um importante papel no desenvolvimento de novas práticas religiosas e, conseqüentemente, na doutrinação de novos ideais de santidade cristã.

Por fim, gostaria de ressaltar que é preciso ter em mente que a correspondência entre concepção de santidade e iconografia não é assim tão simples. As representações iconográficas não traduzem nem refletem objetivamente ideais ou práticas sociorreligiosas nem estilos de vida. A relação entre esses fatores e a produção imagética existe, obviamente, entretanto sua associação se dá através múltiplos mecanismos e as interações não se dão somente no sentido da religiosidade para iconografia, mas também da iconografia para as práticas religiosas.

Referências bibliográficas:

BORGES, Célia Maia. “Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico”. In: *O Espaço Atlântico de Antigo Regime: Poderes e Sociedade*. Centro de Estudos de Além-Mar (CHAM), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005.

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.

MERLO, Grado Giovanni. *Em nome de São Francisco: História dos frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI*. Tradução Ary E. Pintarelli. Petrópolis, RJ: Vozes/FFB, 2005.

RENOUX, Christian. *Sainteté et mystique féminines à l'âge baroque*. Naissance et évolution d'un modèle en France et en Italie. Thèse de doctorat d'histoire, Univ. de Paris I, 1995.

SUIRE, Éric. *La sainteté à l'époque moderne*. Panorama des causes françaises (XVIe-XVIIIe siècle). In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* T. 110, N°2. 1998. pp. 921-942.

VAUCHEZ, André. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. 2^a ed. Roma: École Française de Rome, 1988.

_____. "Santidade". In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 12.

ANEXO

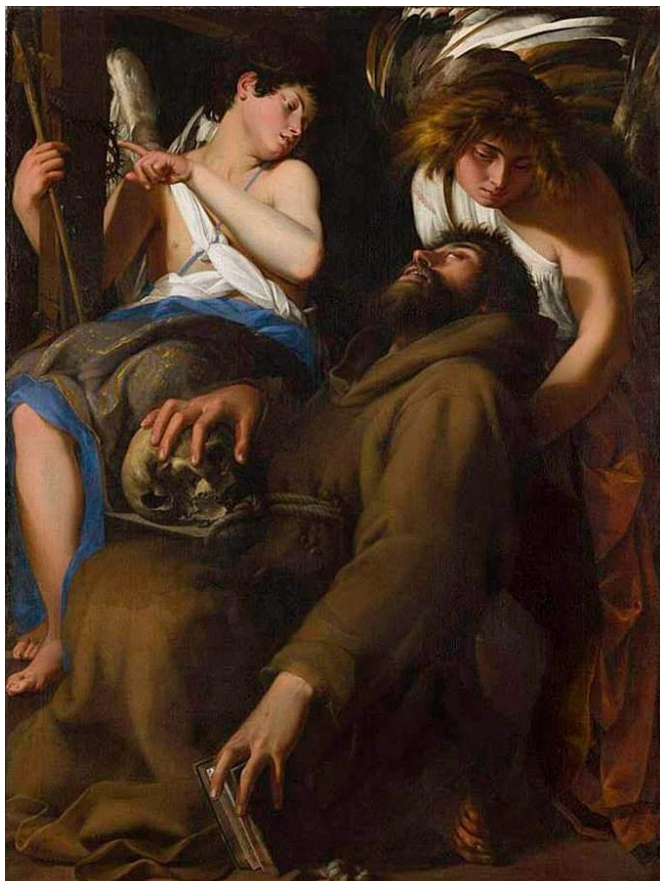


Figura 1. BAGLIONE, Giovanni. *Êxtase de São Francisco*, 1601. Óleo sobre tela, 155 x 117 cm. Art Institute, Chicago. [Fonte: Portal eletrônico Web Gallery of Art]

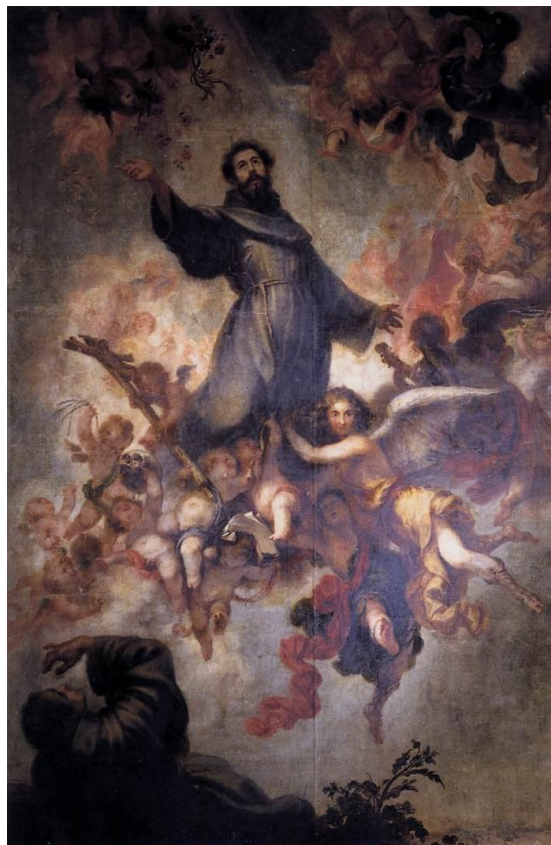


Figura 2. HERRERA, Francisco de (O Jovem). *Apoteose de São Francisco*, 1657. Óleo sobre tela, 570 x 363 cm. Catedral de Sevilha. [Fonte: Portal eletrônico Web Gallery of Art]



Figura 3. BACCICCO. *A Visão de São Francisco Xavier*, c. 1675. Óleo sobre tela, 65 x 46 cm. Pinacoteca do Vaticano. [Fonte: Portal eletrônico Web Gallery of Art]



Figura 4. BACCICCO. *Apoteose de Santo Inácio*, c. 1685. Óleo sobre tela, 48 x 63,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma. [Fonte: Portal eletrônico Web Gallery of Art]



Figura 5. PASSERI, Giuseppe. *Visão de São Felipe Néri*, c. 1700. Óleo sobre tela, 90 x 59 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge. [Fonte: Portal eletrônico Web Gallery of Art]

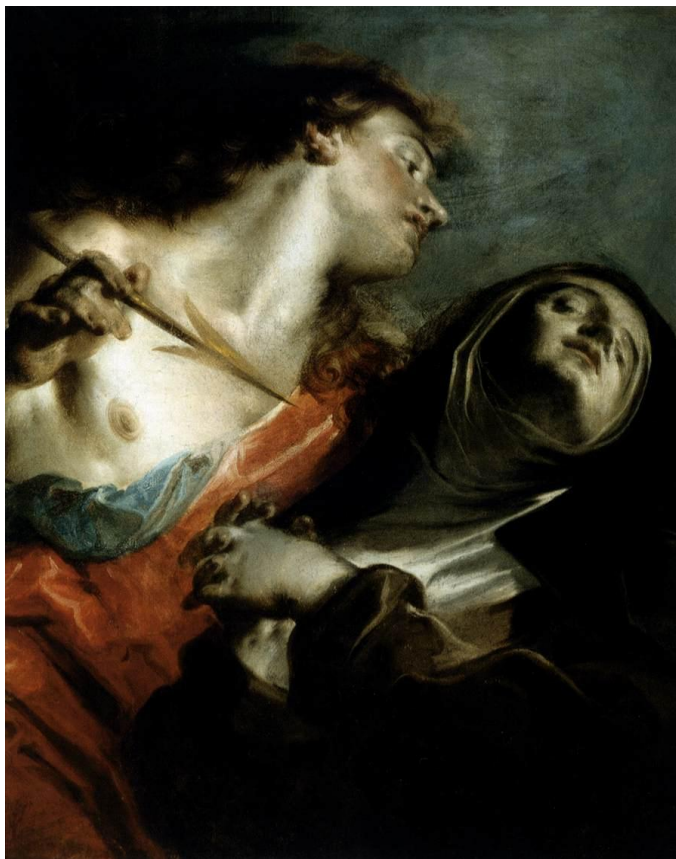


Figura 6. BAZZANI, Giuseppe. *Êxtase de Santa Teresa*, 1745-50. Óleo sobre tela, 76 x 60 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapeste. [Fonte: Portal eletrônico Web Gallery of Art]

O INFORMALISMO NO BRASIL: LOURIVAL GOMES MACHADO E A 5^A BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Ana Cândida F. de Avelar Fernandes*

A 5^a Bienal Internacional de São Paulo, realizada pelo crítico e historiador da arte Lourival Gomes Machado em 1959, mostrou e premiou um grande número de artistas informais, tanto internacionais como brasileiros. A premiação de três nomes de relevo do cenário informalista local – Yolanda Mohalyi (aquisição pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo), Arthur Luiz Piza (melhor gravador nacional) e Manabu Mabe (melhor pintor nacional) – pode ser considerada um marco significativo da penetração da abstração informal no país, bem como o prêmio de pintura internacional entregue ao espanhol Modesto Cuixart.

De acordo com a estudiosa Maria Alice Milliet, a premiação de Mabe como melhor pintor nacional ameaçou a posição vanguardista assumida pelo formalismo geométrico no período (MILLIET, 2000: 58). Na época, o crítico Mário Pedrosa se referiu ao evento como uma “ofensiva tachista e informal” (PEDROSA, 1995: 268) pois acreditava que a abstração geométrica configurava-se como resistência ao gosto artístico internacional.

Segundo o poeta e crítico Ferreira Gullar, que poucos meses antes da Bienal havia assinado o manifesto neoconcreto, desse modo afirmando sua adesão às vertentes construtivas, essa edição foi tão impactante quanto a inaugural. Para ele, a exposição de 1959 representou uma importação das questões da arte abstrata internacional do período, em grande parte, informalista. Para Pedrosa e Gullar, o informalismo tratava-se, portanto, de uma necessidade de alinhamento da arte brasileira com a internacional, um sintoma de submissão cultural.

Num momento no qual as tendências construtivas, em sintonia com o ideal de progresso e superação do subdesenvolvimento no Brasil, causavam impacto na cena artística principalmente devido ao estabelecimento de grupos, adesão de críticos, publicação de textos e organização de exposições, os prêmios conferidos e a imensa participação de estrangeiros e brasileiros informais na Bienal não poderia passar despercebida.

Desde a Bienal anterior, em 1957, que contou com sala especial dedicada a Jackson Pollock, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, e premiou Frans Krajcberg

* Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutoranda em Artes Visuais, bolsista CAPES.

como melhor pintor nacional, a abstração não-geométrica conquistava adeptos entre a crítica não-alinhada às tendências construtivas.

Entre esses adeptos, Gomes Machado escreve entusiasmadamente em *O Estado de S. Paulo* sobre o “novo expressionismo” que domina a 5ª Bienal, uma linguagem universalista compartilhada pelas diversas representações nacionais.

Portanto, nesta comunicação, pretende-se investigar em que medida e como essa Bienal determinou uma conquista de espaço por parte da abstração informalista no Brasil, compreendendo o evento principalmente a partir da crítica de Gomes Machado, defensor dessa vertente, e visando oferecer mais dados sobre o abstracionismo expressivo no país, ainda hoje um capítulo pouco examinado da história da arte no Brasil.

Arte baseada na intuição, novas formas de expressão: manifestações universais e nacionais

Os catálogos e boletins da 5ª Bienal confirmam a declaração de Gullar ao demonstrarem a predominância do informalismo, tanto entre pintores estrangeiros como brasileiros. Apesar da dificuldade de levantar todas as obras que integraram a 5ª Bienal, visando obter um número mais exato de obras informalistas, percebe-se, pelos textos críticos e por aqueles presentes nos catálogos das representações nacionais, que a abstração não-geométrica obteve maior destaque.

Durante essa Bienal, os textos enviados pelos responsáveis pelas representações enfatizam constantemente a idéia de arte como expressão individual representativa da cultura nacional, ao mesmo tempo que entendem-na como parte integrante das questões artísticas internacionais. O par de conceitos produção local – linguagem universal é dominante na maioria dos textos. O organizador da mostra boliviana, por exemplo, afirma que os artistas ali presentes “refletem sentimentos e dão formas a suas concepções estéticas, com elementos recolhidos de seu próprio ambiente, mas ensaiando uma linguagem plástica de projeções universais” (MAM-SP: 1959, s.p.).

Os países europeus apresentam largamente abstrações informais, além de alguns deles garantirem o passado “intuitivo” das artes nacionais mostrando ainda figurações expressionistas. A Espanha constitui exemplo ideal: além do informalista Modesto Cuixart ser premiado como melhor pintor internacional, segundo o comissário espanhol, trata-se de “uma exposição de tendência expressionista – uma das tendências pictóricas mais características de nossas artes – em seus dois aspectos: figurativo e abstrato” (BIENAL DE SÃO PAULO: 1959, 153).

Da Alemanha são trazidos principalmente informais e uma mostra especial dos expressionistas do início do século XX. Van Gogh recebe sala especial na representação

holandesa, que conta ainda com trabalhos de Karel Appel, premiado nesta edição, ligado ao grupo gestualista CoBrA¹.

A representação inglesa mostra Stanley William Hayter, gravador reconhecido pela produção informal e cujo Ateliê 17, tanto em Paris como em Nova York, recebeu inúmeros artistas estrangeiros, inclusive brasileiros, incentivando as pesquisas coletivas. Nos anos 1940, em Nova York, o surrealista André Masson e o expressionista abstrato Jackson Pollock trabalharam nesse mesmo espaço.

A representação polonesa traz predominantemente informalistas, em sua maioria, matéricos. A Bélgica mostra Pierre Alechinsky, também associado ao CoBrA. A Itália apresentou obras abstratas com materiais não convencionais de Alberto Burri e o espacialismo de Lucio Fontana, entre outros. Nota dissonante é a história da gravura apresentada pela França.

Em sintonia com a Alemanha e a Holanda, o Japão mostra expressionistas abstratos, entre os quais Minoru Kawabata recebe prêmio aquisição por *Ritmo A*, 1958 (MAC-USP), somados a uma exposição de arte tradicional². A China apresenta uma sala de caligrafia.

Philip Guston, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Alfred Leslie, Conrad Marca-Relli e Joan Mitchell, entre outros, integram a representação estadunidense organizada pelo Instituto de Artes de Minneapolis. Apesar da organização do instituto, é o Museu de Arte Moderna de Nova York que subsidia as mostras e, até então, havia sido responsável pela maioria das representações para a Bienal.

As salas especiais conferidas a Philip Guston e ao escultor abstrato David Smith focam suas produções entre 1949 e 1959, segundo Hunter “um período que foi sem dúvida um dos mais animados e mais aventureiros na arte americana” (MAM-SP: 1959, s.p.), isto é, o período de estabelecimento do que se entende hoje por expressionismo abstrato. Hunter sublinha que a obra desses artistas reflete “o sentido europeu de arte” e o “patrimônio internacional do modernismo”, indicando a importância da arte norte-americana em termos internacionais.

O Brasil na 5ª Bienal

Durante a 5ª Bienal, os maiores prêmios nacionais são conferidos a abstrações informalistas³: Manabu Mabe, melhor pintor, e Arthur Luiz Piza, melhor gravador, na verdade

¹ *Cabeça Trágica*, 1957, de Karel Appel, integra a coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

² Na seção dedicada ao Japão do catálogo geral da Bienal, explica-se a divisão da mostra entre arte tradicional e contemporânea, esta, sobretudo, abstrata.

³ Embora Paulo Mendes de Almeida afirme no texto de apresentação da representação brasileira que a maioria das obras é concretista, o que observamos no catálogo é exatamente o contrário. Sem dúvida há uma presença forte

seguindo o mesmo caminho da edição anterior que havia premiado Krajcberg como melhor pintor. Além dos prêmios, a representação brasileira apresentava um montante expressivo de obras nessa linha, tanto na pintura como na gravura, tanto artistas que desenvolvem trabalhos associados a essa tendência apenas em anos recentes como pioneiros da abstração informal.

Entre os últimos, encontra-se Antonio Bandeira, célebre nome do informalismo no país, e a gravadora Fayga Ostrower, que vinha trabalhando nesse sentido desde o início dos anos 1950. Além desses, estão nomes fundamentais da abstração expressiva no país, pintores e gravadores, como Edith Behring, Flavio-Shiró, Iberê Camargo, Maria Bonomi⁴, Sheila Brannigan, Sérvulo Esmeraldo, Fernando Lemos. Yolanda Mohalyi e Wega Nery são premiadas com aquisição.

Entre os artistas hoje menos celebrados, estão Domenico Lazzarini, Ítalo Cencini, Ione Saldanha, Inimá de Paula, Loio Pérsio, Montez Magno e Roberto Delamonica. Artistas trabalhando abstrações-geométricas mais livres também aparecem, como Abelardo Zaluar, Mario Zanini, ex-santelenista, Ubi Bava, entre outros. Maria Leontina, agraciada com aquisição, reconhecida pela abstração geométrica, desenvolveu ainda experiências informais, desde o início dos anos 1950.

Entre os pintores que passaram pelo Ateliê Abstração, coordenado por Samson Flexor, que mais tarde desenvolveram obras informais, estão Anésia Chaves da Silva Telles, Alberto Teixeira e Wega. As figurações expressivas também marcam presença com Marcelo Grassmann (melhor desenhista nacional), Hansen Bahia, Karl Plattner, Aldemir Martins.

O que se pode observar, portanto, é que a Bienal organizada por Gomes Machado apresenta uma linhagem “expressiva” por meio de um diálogo criado entre um passado “expressionista”, de uma figuração que tende à deformação expressiva, para um presente informal ou expressionista abstrato. Essa narrativa de uma história da arte de viés intuitivo, não-racionalista, é aquela que Gomes Machado defende nos artigos, a ser discutida adiante.

Lourival Gomes Machado e o informalismo: gesto e estrutura

No Brasil, o fundamento racionalista, geométrico e “científico” que orienta parte da produção abstrata, em particular, o grupo concreto Ruptura, em São Paulo, ganha força em fins da década de 1940 e início de 1950. Praticamente no mesmo período, outros países da América

de trabalhos de viés construtivo, porém é evidente o número enorme de obras e artistas que não se filiam a grupos e doutrinas e, portanto, compõem a maioria informalista.

⁴ Algumas fontes conferem a Bonomi prêmio aquisição nessa Bienal. Ver: LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2007.

do Sul, como a Argentina, são responsáveis por desdobramentos da abstração geométrica e da arte concreta apoiados na idéia de renovação política e social por meio da arte⁵.

Na outra ponta do debate, o informalismo no Brasil e internacionalmente utilizava-se de idéias que se opunham a tudo o que era visto como “científico” e “racional”, particularmente a conceitos que definiam os movimentos construtivos. Gomes Machado apoiava uma linhagem abstrata de base não-racionalista, na qual era privilegiada a intuição artística ao mesmo tempo em que o artista estruturava a obra demonstrando seu conhecimento técnico.

É importante notar que, para o crítico, os teóricos da abstração não se davam conta de que um sistema teórico específico não era suficiente para explicar as múltiplas manifestações abstratas da época, nas quais a característica mais interessante era justamente as muitas possibilidades de formulação (MACHADO: 1958).

Decorrente dessa primeira observação, a segunda crítica de Gomes Machado aos mesmos teóricos concerne as classificações criadas no período para definir a arte abstrata. Essa postura está em sintonia com sua crítica aos “programas” dos concretistas que limitam a produção artística. É absolutamente compreensível que Gomes Machado não aceite classificações estanques para a abstração do segundo pós-guerra, pois, de fato, os termos foram criados para designar não uma produção rigorosamente semelhante, mas um conjunto de obras abstratas não-geométricas que figurava em determinadas exposições. Abstração lírica, arte informal, tachismo são termos ligados a mostras específicas que procuravam diferenciar um grupo sem contornos definidos de outros grupos igualmente indefinidos visando com isso garantir espaço para determinados artistas⁶.

Gomes Machado define o grupo de obras presente na 5^a Bienal como manifestação de um “novo expressionismo”, buscando com isso auxiliar o público na leitura e compreensão das obras, embora sem delimitar rigidamente essa produção. O uso alargado do termo “expressionismo” evidencia o entendimento do crítico:

Porque o Expressionismo, digamos logo, não se reduz às proporções de uma escola, nem às fronteiras de um país, nem sequer à transitoriedade de um momento histórico. (...) Na confluência dessas duas linhas de força, no ponto em que a ressonância do natural

⁵ Estes movimentos foram e estão sendo examinados em pesquisas recentes, porém o presente trabalho não se propõe a discuti-los.

⁶ Abstração lírica é geralmente associada ao pintor francês Georges Mathieu. O crítico francês Michel Tapié, em 1952, se refere à pintura improvisada e gestual como “arte informal” e “arte outra”. Pierre Guéguen, usa “tachismo”, em 1951, e, antes dele, o mesmo termo, que vem de tache, “mancha”, em francês, foi usado em 1889 pelo crítico Félix Fénéon para descrever a técnica impressionista e, em 1909, pelo artista Maurice Denis que assim se referiu ao trabalho dos fauvistas.

aborre e quando a emoção exige direitos pelo menos iguais aos da razão, implanta-se a afirmação expressionista (...) Reencontrou-se, com a explosão expressionista, a linha de continuidade daquela rocha eterna que dá base e estabilidade a uma parte imensa da criação artística, e que é a legitimidade da raiz emocional da arte. (...). Eis porque comove o inútil esforço da crítica para resistir numa cômoda, porém pouco real oposição entre abstracionistas e expressionistas, exatamente quando a mais forte afirmação expressionista começa a surgir no seio do grupo abstrato.

O expressionismo, para ele, define, portanto, uma atitude não-racionalista, uma disposição para o intuitivo, uma conexão entre artista e obra que se origina na subjetividade do indivíduo e, nos anos 1950, une-se à abstração. O historiador Mel Gooding explica que, internacionalmente, no que concerne o informalismo, acreditava-se que o sentimento do artista era “traduzido” por meio do gesto e da pincelada, estes indicativos do envolvimento físico e ético do artista. Apesar dessa interpretação generalizada, formalmente essa idéia geraria inúmeras elaborações.

Particularmente no que diz respeito a Gomes Machado, o elemento gestual é absolutamente imprescindível, o que se evidencia pela ausência de artistas concretos como protagonistas em seus artigos. Para ele, não se podia arriscar a individualidade do artista e da obra definindo regras *a priori* para a composição, pois isso interferia na comunicação íntima entre artista e espectador por meio da obra.

Embora o procedimento concretista, que regula e delimita o processo artístico, seja desaprovado por Gomes Machado, as obras preferidas por ele apresentam uma combinação entre estrutura e gesto, nas quais ambos se tencionam. A análise do historiador da arte Tadeu Chiarelli sobre a pintura de Arcângelo Ianelli, de teor informal, ilustra essa idéia ao comentar obras que

apontam para a necessidade do artista mergulhar no universo das formas modulares, que caracterizam a arte construtiva. Essas pinturas, no entanto, trazem peculiaridades: aliam ao rigor da escola construtivo/concreta uma certa liberdade em relação à geometria e ao espectro de cor. (CHIARELLI: 2005, s.p.)

A arte defendida por Gomes Machado apresenta um gesto evidente, embora contido por uma estrutura que segura a composição. Trata-se de uma abstração diversa daquela desenvolvida por Jackson Pollock, por exemplo, que, apesar de intermediada pela gravidade, evidencia um gesto largo, que acompanha o movimento do braço do artista combinado ao procedimento do *all-*

over que cobre a tela. A arte abstrata priorizada pelo crítico paulista é definida por uma “estrutura construtiva e possibilidades expressivas”, como se refere à obra de Yolanda Mohalyi.

As linhas que determinam a estrutura de *Composição 1*, 1959, de Mohalyi (MAC-USP), prêmio aquisição durante a 5ª Bienal, impedem uma expansão do gesto. Os elementos se conectam, por meio de linhas feitas em nanquim ou guache branco que determinam áreas de cor, cujo preenchimento não-homogêneo é feito de manchas. A pintura parece ter sido elaborada a partir de uma estrutura de paisagem composta de várias camadas sobrepostas de tinta que são raspadas, deixando entrever as camadas inferiores.

A posição de Gomes Machado não deve ser entendida como uma timidez em relação à abstração de um gesto mais expandido, como são os trabalhos de Pollock, mas um interesse pela tensão criada pela presença simultânea de estrutura e gesto. O crítico nos mostra que essa arte abstrata que cria fricção formal entre gesto e estrutura é interessante justamente porque é de difícil definição, porque mostra que é possível uma conciliação de aparentes opostos (CHIARELLI: 2003).⁷

Gomes Machado não aderiu à abstração lírica ou informalista, como afirma Ferreira Gullar, mas seu percurso intelectual demonstra que há uma tendência em seu pensamento às vertentes não racionalistas de arte. Gomes Machado acreditava que a arte servia à “realização espiritual” humana (MACHADO: 1961a).

O crítico paulista ecoa as idéias de Wassily Kandinsky, importante referência para muitos artistas abstratos do segundo pós-guerra, sobre a primazia do conteúdo humano (GOODING, 2001: 66)⁸. Segundo Kandinsky, a cor era elemento central na comunicação entre pintura e espectador e estava ligada às sensações e aos sentimentos do artista, expressando assim sua “vida interior”: “A cor é um meio de exercer influência direta sobre a alma (...). A cor é o teclado, os olhos são os martelos, a alma é o piano com muitas cordas. O artista é a mão que toca esta ou aquela tecla propositalmente para causar vibrações na Alma” (Kandinsky *apud* MOSZYNSKA: 27). Kandinsky se identificava com uma abordagem de estudos de cor mais intuitiva do que científica, o que se reflete em seu livro *Do Espiritual na Arte*, 1912, (MOSZYNSKA, 1990: 27).

⁷ Empresto essa idéia de Tadeu Chiarelli, que utilizou-a para referir-se à produção abstrata e ao mesmo tempo figurativa de Samson Flexor. “Grande parte da produção de artistas tão significativos quanto Flexor (Lasar Segall, Lívio Abramo, Cândido Portinari e muitos outros) oscilou entre o figurativo e o abstrato (ou abstratizante), constituindo dentro da nossa visualidade um nicho muito peculiar de conciliação entre esses dois posicionamentos perante a arte, naquele tempo, “eternos” oponentes”.

⁸ De acordo com Mel Gooding, o trabalho de Kandinsky produzido antes de 1915 era o que melhor se adaptava ao espírito dos anos 1940 devido à ênfase dada ao sentimento, às necessidades interiores do indivíduo e à intuição. O pintor pode ser visto como um pioneiro de um tipo de abstração direta, pictórica, pessoal e desordenada, portanto como um precursor do que, mais tarde seria denominado convenientemente “expressionismo abstrato”, nome que indicava uma suposta dívida para com Kandinsky.

No ensaio “Sobre a questão da forma”, publicado no mesmo ano, Kandinsky opõe elementos internos e externos da obra de arte, sendo que os primeiros são mais importantes porque estão determinados pela “necessidade interior” do artista (MOSZYNSKA, 1990: 46). Esse complexo de idéias, que envolve uma comunicação entre o mundo interior do artista e espectador, que privilegia a criação individual, orienta a abstração não-geométrica internacional dos anos 1940 e 1950⁹. Gomes Machado é igualmente informado por essas idéias que, entretanto, ele já conhecia desde 1941, quando escreve um artigo no qual discute a arte abstrata de Kandinsky.

Considerações finais

A crítica de Gomes Machado privilegia uma história da arte expressionista, composta de artistas ligados a uma concepção de arte abstrata não-racionalista. O expressionismo, para o crítico, designava não um movimento, mas uma categoria atemporal que define uma disposição para o intuitivo, para uma “raiz emocional da arte”. Sendo assim, demonstrando coerência com sua convicção de que a arte era uma forma de expressão, comunicação entre artista e espectador, utilizava o termo “novo expressionismo” para descrever e unificar o grupo de obras apresentado na Bienal sob sua direção. Por meio dessa estratégia, criava um lastro para a produção contemporânea situado nas vanguardas artísticas do começo do século XX.

Formalmente, a deformação expressiva é transmissora de um conteúdo humano que, para ele, configura-se como a própria mensagem artística, e une as manifestações do expressionismo. O “expressionismo” para o Gomes Machado denomina, num sentido largo, a anti-norma, uma atitude de não-aceitação das regras:

Não há, em Motherwell, qualquer coisa do *expressionismo*? A evidência será ainda mais impositiva, mas novamente não se encontrará aqui, ao contrário do que sucede com tantos e tão excelentes líderes de tendências recentes, a linguagem ou o modo dos expressionistas, senão apenas, desligada de todas as contingências históricas e, assim, como novidade autêntica, a *atitude incontida* dos que, antes já do expressionismo como ainda depois dele, não se conformaram. (MACHADO: 1961b)

⁹ Nesse sentido, Ferreira Gullar afirma: “Acho que é evidente que há duas linhas no processo da arte abstrata. Uma mais construtiva, outra mais intuitiva. Isso aí é de fato o desenvolvimento de uma linha que é mais ligada à música, às improvisações de jazz e à possibilidade de exploração de uma outra área da abstração que tem muita influência dos artistas americanos, sobretudo Pollock. (...) O que significam essas formas que não significam aparentemente nada? (...) a experiência da arte começa a revelar um mundo não figurativo (...). Os críticos mais sérios começam a indagar o significado das formas não-figurativas.” (GULLAR *apud* COCCHIARALE, 1987: 88).

Em outras palavras, o trabalho do pintor estadunidense e expressionista abstrato Robert Motherwell demonstra uma “atitude” em consonância com aquela surrealista e expressionista. Aliás, essa filiação do informalismo e do expressionismo abstrato ao surrealismo e ao expressionismo ditos históricos era uma leitura comum entre os críticos envolvidos com as poéticas do informalismo.

Embora Gomes Machado esteja em sintonia com muitas das reivindicações e leituras críticas da abstração da época, ele se contrapunha a uma interpretação corrente até hoje acerca do informalismo como negação tanto da forma como do poder de comunicação da arte.

O historiador da arte Giulio Carlo Argan, por exemplo, entende o informal como uma “superação da forma”, uma “poética da incomunicabilidade”, produzido num momento generalizado de desencantamento do segundo pós-guerra. Ao contrário, para Gomes Machado, a grande contribuição dos pintores abstratos de viés informalista era exatamente uma investigação da natureza humana por meio da arte, a obra como resultado material da vida interior do artista e portadora de uma mensagem que diz respeito à própria experiência humana.

Bibliografia:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo: geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquentas*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto de Artes Plásticas, 1987.

GOODING, Mel. *Abstract Art. Movements in Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MILLIET, Maria Alice. *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

MOSZYNSKA, Anna. *Abstract Art*. London: Thames and Hudson, 1990.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

Artigos

CHIARELLI, Tadeu. “Arcângelo Ianelli e seu tempo: um outro ponto de vista”. *Revista Univille. Arte e arte na educação*. Joinville. Vol. 10. n.1. julho, 2005.

_____. “A Conciliação dos Opostos”. Em: FLEXOR. *Modulações*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, n.58, nov.2000, p.203-213.

MACHADO, Lourival Gomes. “Demonstração do óbvio”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, nº 113, 27 dez. 1958.

_____. “Em Busca da América”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 21 mar. 1961a.

_____. “Bienal: novo e autêntico”. Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 4 nov. 1961b.

Catálogos

V Bienal de São Paulo. São Paulo: s.n., 1959.

5a Bienal, Estados Unidos, 1959. Smith, Guston, Francis, Kadish, Frankenthaler, Goldberg, Kohn, Leslie, Marca-Relli, Metcalf, Mitchell, Rauschenberg. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

Francis Bacon, S.W. Hayter, Barbara Hepworth. Exposição organizada pelo British Council. *V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1959*.

Les Artistes Pollonais. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1959.

MILLIET, Maria Alice. *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

_____. *Yolanda Mohalyi: no tempo das Bienais*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 9 dez. 2009 – 21 fev. 2010.

CONSTRUÇÃO DE DISCURSOS SOBRE A OBRA DE ARTE: A DESCRIÇÃO VERBAL E A REPRODUÇÃO POR IMAGENS.

Ana de Gusmão Mannarino*

O historiador e crítico de arte, ao se relacionar com o seu objeto de estudo, tem diante de si um problema fundamental: articular uma linguagem verbal e abstrata com um objeto concreto, material, cuja linguagem própria não tem correspondência no discurso estruturado por palavras. Por outro lado, desde o surgimento dos meios de reprodução mecânica das obras de arte, e de sua crescente popularização, um outro tipo de discurso, não-verbal, mas igualmente poderoso, vem se formando em torno da obra de arte e das construções históricas que a ela dizem respeito: o discurso que envolve a apresentação, seleção, edição e disposição das reproduções em livros, catálogos, folhetos, revistas, periódicos e, mais recentemente, em meios eletrônicos, como vídeos, programas de televisão e *websites*. Os dois discursos, o verbal e o imagético, que se dão paralelamente, têm enorme força na formação da nossa compreensão da arte e de sua história. São intermediários que se impõem entre o espectador e a obra, mesmo quando esta última está disponível para a apreciação direta. Nem sempre estamos conscientes de sua interferência, dos conceitos que subjazem à sua construção. É importante ressaltar que a existência de ideias e noções *a priori* são inerentes à própria constituição cultural, e elas são o instrumental de que dispomos para nos relacionarmos com o mundo em geral e com a arte em particular. No entanto, quanto mais conscientes e intencionais forem essas mediações, mais ricas serão as abordagens da obra de arte e de sua história, mais plurais e ao mesmo tempo mais próximas, evitando-se visões cristalizadas e a estagnação de conceitos que limitem o potencial das obras.

Michael Baxandall: considerações sobre a escrita sobre arte

Na introdução de seu livro *Padrões de intenção*, Michael Baxandall chama atenção para um ponto crucial em qualquer escrita sobre arte – o fato de que todo comentário a respeito de uma obra é feito não exatamente sobre ela, mas sobre uma descrição verbal da mesma, e que essa descrição contém necessariamente conceitos a ela anteriores, ressaltando a complexidade da relação entre a linguagem das palavras e uma linguagem eminentemente visual.

O autor ressalta que podemos, a partir da descrição de um quadro, criar uma imagem mental condizente com o que foi descrito, mas essa imagem jamais irá reconstituir com precisão o quadro original, por mais rica que seja a descrição feita. A imagem formada em nossa mente

* Doutoranda PPGAV-UFRJ. Bolsista da Capes.

será construída a partir das nossas experiências anteriores, da evocação, pelo discurso verbal, de nossas memórias visuais. Contudo, ao depararmos com a obra que motivou a descrição, seríamos provavelmente surpreendidos por uma grande quantidade de informações omitidas, que dificilmente encontrariam correspondência na linguagem escrita. Baxandall chama atenção para a inadequação da linguagem verbal ao tentar dar conta de uma obra notadamente visual. Primeiramente, pelo próprio caráter generalizante da linguagem, que usa os mesmos referentes para significados distintos. Seu repertório, ao tratar da variedade formal, espacial e cromática de um quadro, por exemplo, seria, por natureza, impreciso. Além disso, a linearidade inerente ao discurso verbal tende a deturpar a experiência perceptiva visual, que é mormente apreendida de modo não sequencial, simultâneo, com ritmos e temporalidades distintos daqueles da fala e da escrita. Na verdade, o que ele defende é que um discurso descritivo de um quadro tende a relatar a experiência perceptiva do emissor. Trata das impressões do relator sobre o quadro, mais do que do quadro propriamente dito. Ou seja, podemos concluir que toda descrição de uma obra de arte contém em si o pensamento do próprio expositor. É, portanto, intermediada, subjetiva e impregnada do *a priori* cultural do crítico, sua experiência pessoal, suas opiniões, seus conhecimentos sobre arte, seu meio, sua época.

A generalização intrínseca à linguagem verbal, contudo, faz com que o discurso não dispense o objeto artístico a que se refere. Após o advento dos meios mecânicos de reprodução, a possibilidade de acesso a esse objeto tornou-se um pressuposto da crítica e do texto histórico, que podem abrir mão de um caráter informativo para aproximar-se de um tipo de demonstração. Até o século XIX, as reproduções de obras de arte eram escassas e pouco acessíveis, além de muitas vezes bastante imprecisas. Após o final do século e, principalmente, a partir do século XX, a facilidade de reprodução por um lado transformou o texto sobre arte, desobrigando-o do caráter eminentemente descritivo, o que tornaria mais evidente o caráter pessoal do texto. Por outro lado, descrição e interpretação tornam-se ainda mais embaralhadas, e o respaldo da reprodução pode tornar-se uma armadilha: o texto interpretativo pode tomar ares de “verdade”, limitando a visão da obra e a riqueza de possibilidades de interpretações, por direcionar o leitor sutilmente em direção ao ponto de vista específico privilegiado pelo texto. O problema se agrava se nos voltamos para as reproduções. As imagens das obras podem ser tomadas como informações objetivas, porém também estão carregadas de uma carga interpretativa que nem sempre é evidente. Mais à frente voltaremos a esse tema.

Baxandall cita Heinrich Wölfflin (1864-1945) como o autor que direcionou a crítica de arte para o apoio direto em reproduções. Reconhecidamente formalista, baseou suas

considerações diretamente sobre as características formais das obras, sobre o problema do estilo, em relatos minuciosos e comparativos. Wölfflin foi discípulo de Jacob Burckhardt (1818-1897), historiador da arte e da cultura de cuja tradição o primeiro é considerado o principal herdeiro e continuador.

Jacob Burckhardt: *O cicerone*

Para refletirmos a respeito de descrição, interpretação, crítica e história da arte, os escritos de Burckhardt sobre arte são bastante pertinentes. Trata-se de um autor de capital importância para a história da cultura e também da arte. Sua obra mais famosa, *A Cultura do Renascimento na Itália*, está entre as mais influentes na historiografia da cultura até os dias de hoje. Esta obra, tão largamente difundida e comentada, tem um contraponto interessante em um livro menos conhecido do mesmo autor, publicado poucos anos antes. Trata-se de *O Cicerone*, obra em que Burckhardt, com o intuito de apresentar ao leitor considerações estéticas e biográficas de artistas e de obras e monumentos presentes nas ruas, igrejas e museus italianos, discorre sobre a arte dos mais diversos períodos, desde a Antiguidade até o Barroco, passando, com maior ênfase, pelo período Renascentista que tanto o fascinava.

O Cicerone foi escrito por Jacob Burckhardt em 1855, cinco anos antes de concluir seu livro mais conhecido, *A Cultura do Renascimento na Itália*. Foi redigido durante uma viagem de um ano que Burckhardt fez pela Itália. Pela manhã, visitava as obras, museus e monumentos. Fazia anotações e, à tarde, dedicava-se à redação do livro. Esse procedimento demonstra a importância que Burckhardt dava ao contato direto do espectador com a obra de arte. Sua intenção não era produzir um relato que substituísse esse contato, mas enriquecê-lo, por meio de cuidadosas descrições e de uma grande atenção ao detalhe. Sobre *O Cicerone*, Nietzsche comentou que “há poucos livros que estimulem tanto a imaginação e disponham imediatamente a concepção artística” (WÖLFFLIN, 1988: 155).

A obra de arte é o centro de sua análise, e o contexto é tratado na medida em que é necessário à compreensão do objeto. Burckhardt valoriza a obra de arte em si e por si, nela reafirmando valores próprios, além da história e da filosofia. Exprime a preocupação em visitar as obras, basear-se nelas mesmas e não em descrições ou reproduções. Reconhece que a sensação que se tem no embate com a obra mesma não pode ser substituída por gravuras nem traduzida em palavras.

Sua análise das obras é predominantemente descritiva, e ele justifica a sua pormenorização argumentando que muitos leitores são capazes de apreender a harmonia do todo,

mas não do fragmentário e do relativo. Ao descrever os vasos antigos, por exemplo, o faz detalhadamente, tratando de cada motivo ornamental. Com esse procedimento, Burckhardt pretende ampliar a capacidade de visão do espectador, fazendo com que ele possa apreciar aspectos da obra de arte que de outra maneira passariam despercebidos. Afirma, na introdução de *O Cicerone*, que “a meta que me coloquei era principalmente esta: delinear contornos que a sensibilidade do visitante pudesse animar com um sentimento vivo” (BURCKHARDT, 1994). Burckhardt assume que não há descrição objetiva de uma obra de arte, e que toda descrição é uma interpretação, que traz consigo a subjetividade do autor.

Como é de se esperar de toda consideração descritiva, Burckhardt se atém bastante à forma, mas não se limita a ela ao tratar da obra. Procura extrair o sentido que a move e vê na produção espontânea e criativa da obra de arte uma das principais fontes para se compreender o espírito de uma época. Em uma carta de 1877, declarou que

“Minha tarefa individual na história da arte é, segundo creio, dar conta da imaginação de épocas passadas; determinar a visão de mundo deste mestre ou daquela escola. Outros preferem explicar os meios de arte do passado, eu (conforme minhas capacidades) a vontade que ali se expressa” (WÖLFFLIN, 1988: 162).

Embora a ênfase do *Cicerone* seja a obra de arte, Burckhardt não descuida, ao mesmo tempo em que se ocupa da análise estética, da história da cultura italiana, do ambiente em que as obras foram geradas. Não entendia a arte como algo isolado, tendo definido o livro como “um estudo dos monumentos segundo o seu conteúdo artístico e as condições que o determinaram” (BURCKHARDT, 1994). Principalmente nas partes em que trata do Renascimento, antes de discorrer especificamente sobre as obras e os artistas, faz considerações sobre a época, sua a mentalidade e o estilo artístico predominante.

O trabalho de Burckhardt talvez possa ser lido como um momento de transição entre duas épocas distintas para a crítica e a história da arte: aquela em que o texto tem como função informar sobre a obra à qual o leitor normalmente não tem acesso, e aquela em que o leitor do texto tem quase sempre a possibilidade de conhecer a obra, na maioria das vezes por algum tipo de reprodução. Burckhardt reconhece que o texto não substitui a apreciação da obra, ciente das limitações da relação entre linguagem verbal e expressão visual. Resiste também à apreciação de reproduções, convicto de que nenhuma imagem pode suprir a experiência da própria obra. Daí o caráter de guia artístico de *O cicerone*, que pretende ser uma referência para a observação da obra mesma, *in loco*. No entanto, a dificuldade de se cumprirem roteiros tão extensos tornam a apreciação idealizada por Burckhardt para seu livro muito pouco praticada. *O cicerone* acaba por ser, na maioria dos casos, um tipo de texto ainda de cunho informativo, que “estimula a

imaginação”, conforme observou Nietzsche, embora seu autor o tenha projetado como um suporte para quem está diante da obra.

No século seguinte, com a expansão, sofisticação e popularização da indústria gráfica, além das mudanças que a profusão de imagens acarretou, surge uma outra ordem de discurso sobre a arte: aquele formado pelas imagens, não verbal, mas que carrega também uma sintaxe própria e diferentes possibilidades de interpretação do objeto retratado. Burckhardt, possivelmente intuindo o poder de interferência desse discurso, não previu que sua obra fosse ilustrada. Porém, nos dias de hoje isso não faria muita diferença. Mesmo ao lermos um texto sobre uma obra que não está ali reproduzida, nosso imaginário já está povoado por um amplo repertório de imagens, que irá dialogar inevitavelmente com o texto, ainda que não conheçamos a obra específica tratada por ele. Até mesmo a apreciação ao vivo pela primeira vez de uma obra de arte não deixa de ter esse repertório como fundo, referência constante em uma sociedade impregnada de informações de ordem visual.

André Malraux: o discurso implícito das imagens

André Malraux, no texto *Le musée imaginaire*, discorre sobre as implicações que a fotografia e a possibilidade de reprodução trouxeram para a história e a crítica da arte. Apresenta argumentos que expõem como muitos aspectos que envolvem as reproduções são determinantes para a nossa apreensão da obra de arte, embora nem sempre sejam evidentes.

Um primeiro ponto apontado pelo autor é o de como a profusão de reproduções mudou a nossa noção de obra-prima. A facilidade da reprodução mecânica fez com que um número cada vez maior de obras fosse reproduzida, trazendo a lume obras anteriormente pouco conhecidas, impulsionada por uma vontade sempre maior de ter acesso a novas informações. Além disso, as obras de um mesmo autor deixaram de ser vistas apenas isoladamente para serem vistas em catálogos, que trazem à tona a noção do conjunto de obras de um determinado artista ou estilo. Desse modo, as obras deixaram de ser analisadas em relação a um ideal, à tradição, a um cânone ligado à arte clássica ou do renascimento italiano, para serem estudadas dentro de um determinado grupo da qual fazem parte. Assim, o cânone único dá lugar a uma multiplicidade de referências.

A profusão de imagens traz também implicações de uma outra ordem, que não dizem respeito a um acesso maior à informação, mas ao modo como essa informação é disposta. Malraux destaca a esse respeito alguns aspectos como o enquadramento e a iluminação de uma

fotografia, a limitação de cores do processo reprodutivo, o problema da escala das obras e a reprodução de fragmentos em detrimento de uma visão total.

O enquadramento e a iluminação de uma fotografia de uma escultura, por exemplo, podem emprestar à obra um significado, uma dramaticidade, que não necessariamente seriam percebidos em um outro tipo de enquadramento ou mesmo em uma exposição da obra mesma.

Além do enquadramento e da iluminação, a fotografia e a sua reprodução em impressos trazem também o problema da cor. As imagens em preto e branco tendem a uniformizar peças muito diferentes, que passam a conviver harmoniosamente, como na página de um catálogo, criando por vezes conjuntos artificiais. Se a reprodução em preto e branco é de uma pintura, ou de alguma outra peça em que a cor é o principal meio expressivo, a alteração de nossa percepção da obra é ainda mais premente. As relações de cor se perdem, e a obra fica restrita ao desenho e às luzes e sombras. Com o advento da reprodução a cores, porém, as limitações não desapareceram. Não é possível reproduzir por meios impressos toda a gama de cores visíveis em uma pintura. O espectro de uma obra a cores precisa ser reduzido, omitindo sutilezas tonais e até mesmo esvaziando de sentido certos acordes cromáticos. Segue sendo, portanto, difícil estudar coloristas por meio de reproduções e corremos o risco de não valorizar um tipo de arte pelas limitações técnicas da imagem, que a torna acessível apenas em parte.

Um outro aspecto do discurso artístico formado pelo conjunto de imagens disponíveis é a escala das reproduções. Para que as fotografias sejam apresentadas em livros, impressos em geral, a diferença de tamanho entre as peças fica muito reduzida, e perdemos a noção real da escala das obras. O tamanho máximo e mínimo de uma foto ficam limitados às variações possíveis de um livro, objeto manuseável e visto a pequena distância. A redução de uma grande escultura retira seu impacto e suprime seus detalhes. Por outro lado, a ampliação de objetos menores, como moedas, selos, utensílios, pequenas esculturas, trazem à tona um novo interesse sobre eles. Além da escala, outro recurso na construção de sentido por meio de imagens é a utilização de fragmentos das peças, em lugar de apresentá-las inteiras. A seleção de detalhes e a omissão de outras partes transformam o todo da peça, privilegiando determinados aspectos em detrimento de outros.

Além da edição de cada uma das imagens, podemos acrescentar a edição de livros e catálogos à construção do discurso por meio de reproduções. A seleção e a ordem de disposição das imagens, o maior ou menor destaque a uma ou outra reprodução, o espaço em branco que as acompanha, o ritmo da disposição das imagens na publicação – tudo isso permite inúmeras possibilidades de resultados a partir de um mesmo material. E essas decisões acerca da

apresentação das imagens irá influir no modo como elas serão apreendidas, o sentido que o conjunto irá adquirir, o valor atribuído a cada peça. O processo de reprodução das obras de arte em imagens é guiado por uma série de decisões por trás das quais há uma orientação estética, historiográfica e metodológica, preferências nem sempre conscientes, e que se perpetuam pelas reproduções que motivam.

Todo o repertório de imagens reproduzidas e disponíveis para o grande público nos mais diversos meios, que Malraux chamou de “Museu Imaginário”, não é, portanto, apenas um recurso técnico que permite acesso às obras de arte. Ele carrega em si uma variedade de discursos e de possibilidades que constroem e reconstróem o nosso modo de pensar sobre a arte, sua história, seus estilos, seus movimentos e expoentes. Paralelo aos discursos verbais dos críticos e historiadores, eles se retroalimentam, sendo as decisões e escolhas das edições das imagens orientadas pelo que se lê e se estuda sobre arte; e os estudos e escritos, por sua vez, são constantemente nutridos e reelaborados pelas informações que chegam pelas reproduções. Esses discursos chegam também à produção artística, às coleções, aos museus e às exposições, por integrarem o pensamento que guiará artistas e curadorias e o modo de dispor as obras, de organizá-las e de apresentá-las. Esse processo se dá, em grande parte, de modo espontâneo. No entanto, quanto mais atenção for dedicada à construção de sentidos por meio dos discursos, quanto mais o senso crítico do historiador for exercitado sobre os meios de que dispõe, menos risco corremos de cristalizar preconceitos e perpetuá-los. O cuidado e a atenção que Burckhardt conferiu à abordagem da obra de arte, sua atitude crítica diante dos discursos – tanto as descrições verbais como as reproduções das obras – são hoje, portanto, dignos de uma atenção especial. Se, por um lado, não faz mais sentido (nem seria possível) evitar a supremacia das reproduções sobre o contato direto com a obra – e a pureza pretendida em *O cicerone* na aproximação do objeto artístico mostrou-se, sobretudo, utópica – por outro lado, as considerações que embasam a metodologia de Burckhardt se fazem vivamente atuais e necessárias. Refletindo conscientemente sobre os objetos de estudo, devemos procurar explorá-lo em seu aspecto mais intrigante: o potencial inesgotável da obra de arte como produtora de novos sentidos.

Referências Bibliográficas:

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Il Cicerone*. Milão: Rizzoli, 1994.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. "Jacob Burckhardt". In: *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.

A BIENAL DE 1961: A ATUAÇÃO DE MÁRIO PEDROSA

Ana Maria Pimenta Hoffmann*

Há 50 anos, a Bienal comemorava 10 anos de existência com uma mostra de grande proporções e com a direção artística do crítico de arte Mario Pedrosa. Esta VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo realizou-se entre 1º de outubro e 31 de dezembro de 1961, no Pavilhão das Nações. Nesta minha comunicação, eu gostaria de analisar o projeto desta Bienal, sua significação nos contextos das Bienais organizadas pelo MAM SP, do processo de independização administrativa da mostra e na afirmação de um modelo de direção artística em muitos aspectos atravessou estes 60 anos de Bienais.

Polêmica, a VI Bienal teve caráter marcadamente museológico, proposto pela direção artística de Mário Pedrosa, imprimindo uma visão da História da Arte fora dos cânones ocidentais, o que contribuiu bastante para que fosse alvo de protesto e contestações das escolhas.

Além da *Exposição de Pintura, Escultura, Gravura e Desenho* (a Bienal de Artes Plásticas propriamente dita), a VI Bienal apresentou a *Exposição de Arquitetura*, com *Concurso de Escolas de Arquitetura*, a *Exposição de Artes Plásticas do Teatro* que constituía-se por desenhos de figurinos e cenários, a *I Bienal Internacional do Livro e da Arte Gráfica* e um Prêmio Decenal da Bienal de São Paulo. Realizou-se também o importante evento para a História da Crítica de Arte Brasileira: o *II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte* (de 12 a 15/12/1961). Este conjunto de iniciativas indica a proporção do investimento, comparável somente ao da II Bienal, famosa edição que participou das comemorações do VI Centenário da cidade de São Paulo.

Mario Pedrosa, na sua atuação como crítico de arte, nas palavras de Otília Arantes, é uma exceção do ambiente brasileiro, tendo nesta ocasião, uma oportunidade de defender de uma forma bastante objetiva suas ideias que neste momento estava já maduras, depois de amplo debate ocorrido no ambiente da crítica de arte durante os anos de 1940 e 1950. A Bienal de São Paulo, como instituição de arte, tinha amadurecido seu formato, e contava com prestígio nacional e internacional. Seu modelo de premiação, que diferentemente da Bienal de Veneza, tinha um júri constituído por somente alguns dos delegados das representações estrangeiras, além de personalidades do meio brasileiro eleitos pelos artistas brasileiros participantes, se firmava como

* Professora Adjunto na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH Unifesp), doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP).

plataforma de debate. A instituição Bienal preparava-se para ganhar autonomia administrativa, e se fazia necessária a sedimentação do seu modelo expositivo que apresentava ao lado das delegações estrangeiras e da Seção Geral com os artistas brasileiros e residentes no Brasil, as Salas Especiais de caráter retrospectivo. Este modelo de organização, proposto por Sergio Milliet na II Bienal, foi utilizado como possibilidade para fazer-se recapitulações de artistas modernistas consagrados, e propiciava no âmbito da mostra, mas também no meio artístico brasileiro, uma ocasião privilegiada para reflexão sobre os caminhos da arte recente, nacional e estrangeira.

Seguindo este modelo e procurando fazer um “balanço das Bienais anteriores” com “salas especiais dos principais artistas laureados nas primeiras bienais”¹, Mario Pedrosa também procura, por um conjunto das Salas Especiais, fazer uma reflexão em torno da História da Arte Ocidental e não ocidental, em torno do modernismo brasileiro e em torno da Bienais. Foram organizadas nove Salas Especiais com arte brasileira, e quase todas as delegações estrangeiras trouxeram alguma homenagem ou sala temática.

As Salas Especiais dedicadas aos artistas premiados nas edições anteriores foram organizadas por críticos. Sendo a sala dedicada a Danilo Di Prete, organizada por José Geraldo Vieira e contava com 36 pinturas; a de Milton da Costa, por Flávio de Aquino, com 43 pinturas. Uma homenagem especial a Oswaldo Goeldi, por Ferreira Gullar, com 97 desenhos e 58 xilogravuras.

No arquivo da Bienal de São Paulo, encontre-se a correspondência entre Mario Pedrosa, Carlos Drummond de Andrade, Mario Bandeira, Geraldo Ferraz e Ferreira Gullar, sobre a organização da Sala especial do Goeldi, falecido no início de 1961, onde Mário Pedrosa propõe que seja aberto um Museu Goeldi, para abrigar a coleção do artista. Fato não se efetivou, mas evidencia que a Bienal tinha papel como instituição de debate sobre as políticas públicas para patrimônio artístico.

As outras Salas Especiais foram: Livio Abramo (45 desenhos e 46 gravuras), organizada por Lourival Gomes Machado; Carybé (23 desenhos e um mosaico, além de painéis com documentação fotográfica de obras públicas), por Wolfgang Pfeiffer; Arnaldo Pedroso d’Horta (32 desenhos e 4 gravuras), por Armando Ferrari; duas salas com desenhos, uma de Aldemir Martins (16 desenhos), por Lourival Gomes Machado, e outra de Marcelo Grassmann (20 desenhos), por José Roberto Teixeira Leite. E, finalmente, uma retrospectiva de Volpi sem precedentes, organizada por Mário Schenberg, apresentando uma série de 95 pinturas, datadas entre 1915 e 1961, que deram uma visão inédita de sua trajetória.

¹ Texto de carta padrão enviada por Mario Pedrosa a críticos e artistas, como a carta de Mario Pedrosa para Di Cavalcanti, 24/11/1961, Arquivo Wanda Swevo, Fundação Bienal de São Paulo.

O historiador da arte José Roberto Teixeira Leite, então diretor do Museu Nacional de Belas Arte (RJ), organizou uma sala com a coleção de 20 obras de Eugène-Louis Boudin (1824-1898), o “orientador de Monet”. No texto crítico do catálogo, o autor dialoga com a reavaliação do artista feita pelo Museu do Impressionismo inaugurado em 1947.

O comprometimento com a produção artística contemporânea aparece na organização do próprio Mário Pedrosa, junto com o curador alemão Wermer Schmaleubach, de uma Sala Especial de Kurt Schwitters, Esta sala foi uma reedição da sala especial apresentada na Bienal de Veneza em 1960: “Ao apresentar Schwitter, agora na Bienal paulista, conquistará para ele outro dos dois grandes centros da vida de arte internacional dos nossos dias”². A França enviou uma Sala Especial “hors concours” Jacques Villon organizada por Jean Cassou, além de da sala da Viera da Silva, artista portuguesa, que iria ganhar premio decenal.

A delegação estados-unenses foi organizada por René d’Harnoncourt, então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, apresenta uma Sala Especial Robert Motherwell organizada por Frank O’Hara e uma Sala Especial de Reuben Nakian organizada Thomas B. Hess, e uma, de Leonardo Baskin organizada Willian Lieberman.

A delegação chinesa trouxe uma sala sobre o artista Chang Dai-Chien, organizada pelo Museu Nacional da Republica da China, Tampei, e o Japão, sobre Tomioka Tessai (1836-1924), além de uma Sala Especial Caligrafia Japonesa do século VIII ao século XIX.

A América Latina estava representada nas Salas Especiais de José Clemente Orozco (México), Samuel Roman Rojas (Chile), Pedro Figari (Uruguai), Raquel Forner e Alicia Penalba (Argentina). Destaco a Sala Especial da delegação paraguaia, intitulada *Arte Hispânico-guarani no Paraguai* (1610 - 1667), organizada por Josefina Pia e pelo gravador brasileiro Livio Abramo, trazendo de forma inédita neste contexto, uma pequena mostra da arte religiosa da região do Rio do Prata.

Nesta mesma chave, a Austrália comparece com uma exposição de Arte Aborígene, organizada pelo Commonwealth Art Advisory Board. A Iugoslávia também colabora com um pequena mostra de cópias de afrescos medievais organizada pelo Dr Milan Kasanin diretor da Galeria de Afrescos de Belgrado.

Sobre o conjunto dos textos apresentados pelos organizadores, ressalto o caráter didático, sempre explicativo do significado da escolha do artista ou tema, e breve análise de obras ou do conjunto das obras apresentadas.

Em relação ao resultado geral do desenho da VI Bienal, me chama atenção a divisão da

² MUSEU DE ARTE MODERNA. VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961 (cat. de exposição).

organização das salas especiais, em uma tentativa bem sucedida de ampliar o debate, o que vai resultar, por exemplo, em uma premiação que contempla diversas proposições, como a arte neoconcreta de Ligia Clark e a pintura de Iberê Camargo, sendo ambos comprometidos com novas pesquisas.

O Júri de Seleção foi constituído por Bruno Giorgi, Ferreira Gullar, Quirino Campofiorito (nomeados pelo Museu de Arte Moderna), José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado e Nelson Coelho (eleitos pelos artistas), além de Mário Pedrosa. O Júri de Premiação era composto por André Gouber (França), Emille Langui (Bélgica), James Johnson Sweeney (EUA), Jean Cassou (França), Jorge Romero Brest (Argentina), Kenjiro Okamoto (Japão), Mário Pedrosa (Brasil), N.R.A. Vroom (Holanda) e Ryszard Stanislawiski .

Grande destaque foi dado a premiação foi Lygia Clark com os *Bichos*, sobre o qual Ferreira Gullar comentou que “um júri internacional de alto gabarito, ao premiar Lygia Clark reconhece o valor de suas obras e consagra o ponto de vista Neoconcreto, que defende uma arte do racionalismo e fora da baderna tachista”, mais à frente no mesmo artigo, o crítico analisa que “esse prêmio se insere num complexo histórico iniciado com a própria criação da Bienal de São Paulo”, ressaltando que “não foi um ato de rotina – desses que se observa nos júris das mostras internacionais”³.

Foram também premiados, ao lado de Iberê Camargo, Anatol Wladyslaw com desenhos e Isabel Pons em gravura. Sobre o conjunto dos prêmios, comenta Pierre Restany, em entrevista a Vera Martins:

“Iberê Camargo tem um excelente metier. Seu prêmio se compreende; estou de acordo com ele. Sua linguagem, se bem que um tanto sombria, é muito atual. Lygia Clark. No contexto, sua idéia é interessante. Sua escultura tem um movimento próprio e o problema da participação do espectador me interessa. No entanto, há um lado que me lembra um pouco objetos de papel dobrado, feito por crianças.”⁴

Em entrevista por ocasião da premiação, Iberê Camargo descreve qual seria o processo de dinamização do motivo.

Os carretéis, ponto de partida da minha fase atual, a princípio estáticos, se dinamizaram. Inspirado no vôo dos pássaros, no movimento ondulatório das pandorgas, nos moirões à beira das estradas, que desfilam durante a corrida vertiginosa de um automóvel, serviram-me de base à dinamização

³ GULLAR, Ferreira. “Não-objeto, prêmio da Bienal, Lygia Clark”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 16.09.1961.

⁴ MARTINS, Vera. “Pierre Restany faz balanço da Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.9.1961

das formas já tão despidas de todo aspecto representativo para se tornarem realidades e si mesma.⁵

Na entrevista citada acima, a jornalista pergunta: “A arte na sua opinião deve ser participante?”, certamente referindo-se ao neoconcretismo, que estava em destaque no âmbito discussão sobre a Bienal pois tinham feito uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo naquele ano, somado ao prêmio dado à Ligia Clark, obteve a seguinte resposta: “A arte é sempre participante. A arte responde a vida”.

Mais adiante, na mesma entrevista o pintor, dá seu veredicto sobre a arte brasileira:

Indiscutivelmente a fase atual [da arte brasileira] é a mais significativa. Embora se diga que nossa arte é caudatária da arte européia e se pretenda uma arte nacional (a internacionalização da arte é um fenômeno de nossa época), veja na sua liberdade e diferenciação um signo de vitalidade como jamais teve.⁶

A análise das inúmeras determinantes e variantes da decisão do júri e as consequências da premiação é, em outras palavras, analisar as relações entre a produção artística e o desenvolvimento da crítica. No caso do Iberê Camargo, temos de um lado um artista que não estava ligado à atividade da Bienal e nem participava ativamente do debate na crítica e teoria de arte, mas de outro lado a consagração e, por consequência, a discussão pública sobre a obra em um momento de plenitude e mudança na trajetória do artista.

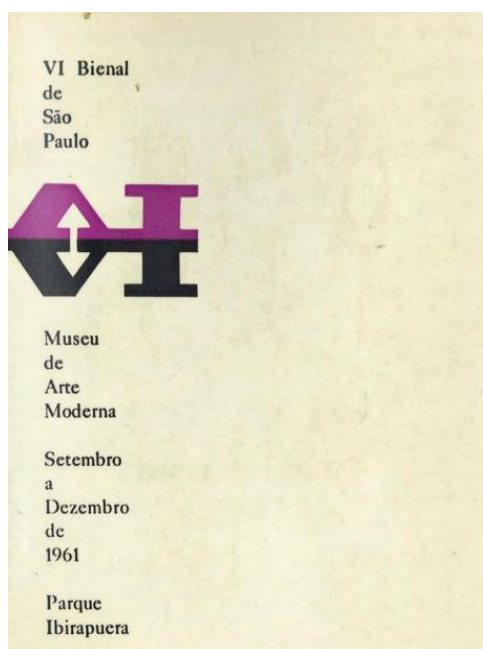
Para finalizar, coloco que Mário Pedrosa realiza, com esta mostra, aquilo que prometeu no momento de sua nomeação: que a Bienal “será um laboratório de experiências vivas e uma casa de estudo e educação, destinada a assimilar o que de autêntico e vital se encontre naquelas [novas] experiências [artísticas]”. Em uma época onde ainda não era comum a ideia de curadoria (a Documenta de Kassel tinha apresentado sua segunda edição no ano anterior), Pedrosa consegue imprimir personalidade e debate teórico à organização da mostra, que de forma bastante emblemática, fecha um primeiro ciclo das Bienais, quando estavam organizadas pelo MAM SP, logo dentro do âmbito administrativo e cultural desta instituição, e abre a década de abertura da arte concreta e neoconcreta. Não por acaso será uma Bienal de inúmeras Salas Especiais, que ao fazer uma avaliação dos dez anos das atividades da Bienal, faz principalmente uma reavaliação da arte brasileira, em especial a arte moderna, conjuntamente outras produções já consagradas pela História da Arte que de alguma forma dialogavam com as produções recentes.

⁵ MARTINS, Vera “Iberê Camargo, prêmio de pintura na Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.09.1961.

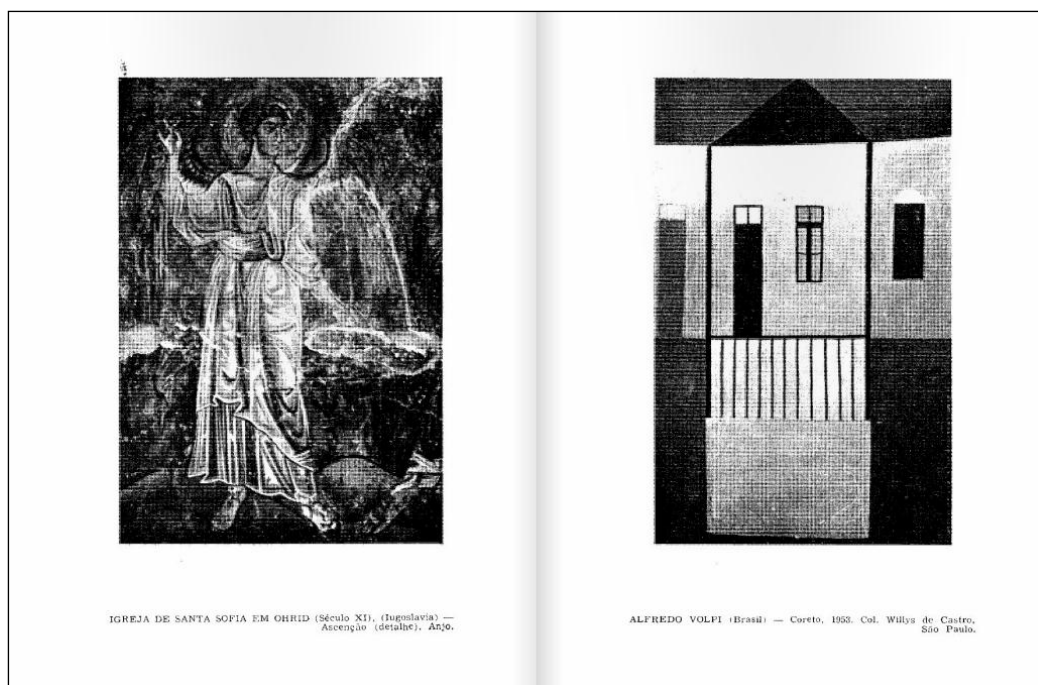
⁶ MARTINS, Vera “Iberê Camargo, prêmio de pintura na Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.09.1961.

Referências Bibliográficas

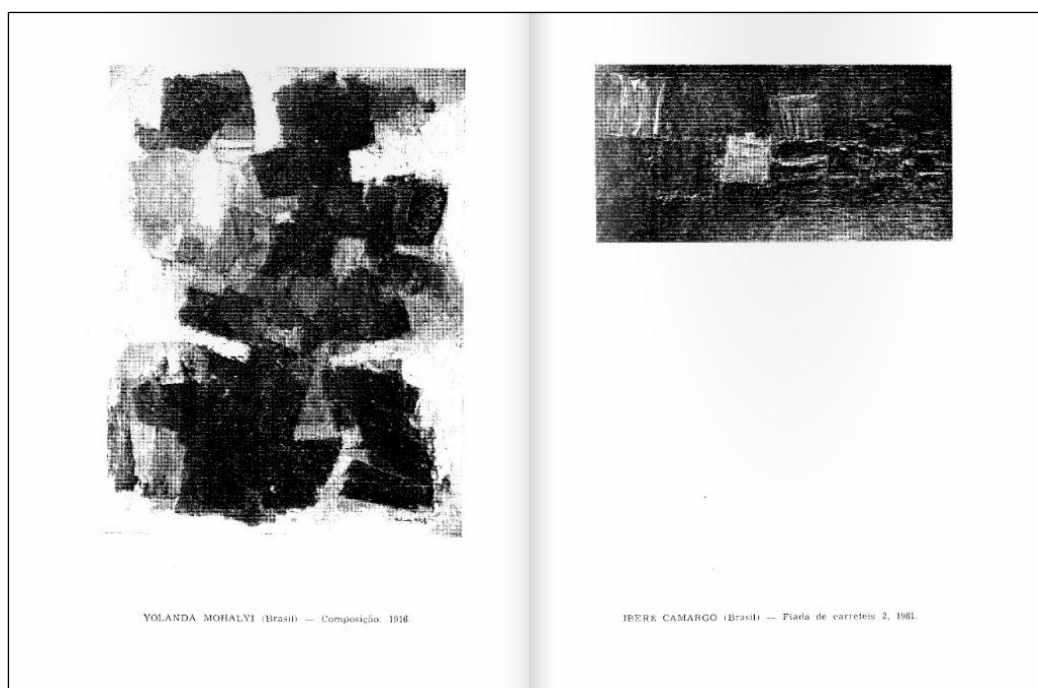
- ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores*. São Paulo, Boitempo Editorial:2004.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa Itinerário crítico*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- PEDROSA, Mário. *Arte necessidade vital*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- PEDROSA, Mário. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1964.
- PEDROSA, Mário. *Panorama da pintura moderna*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.
- PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo, Edusp, 1995 (org. Otília Arantes).
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1961 (cat. de exposição).



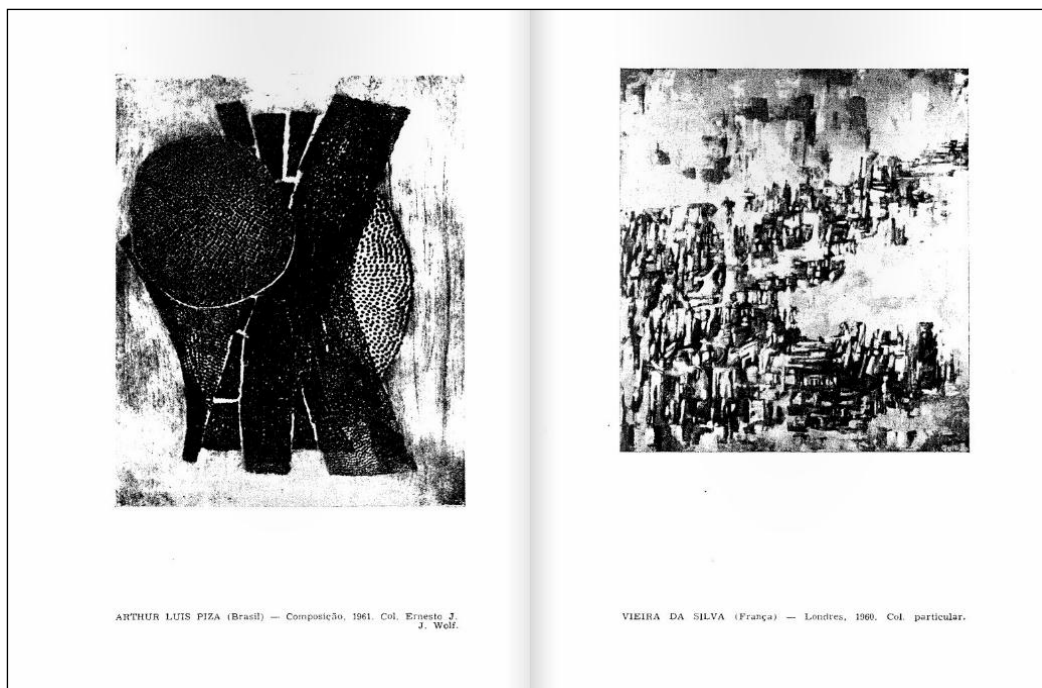
Capa do catálogo da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961



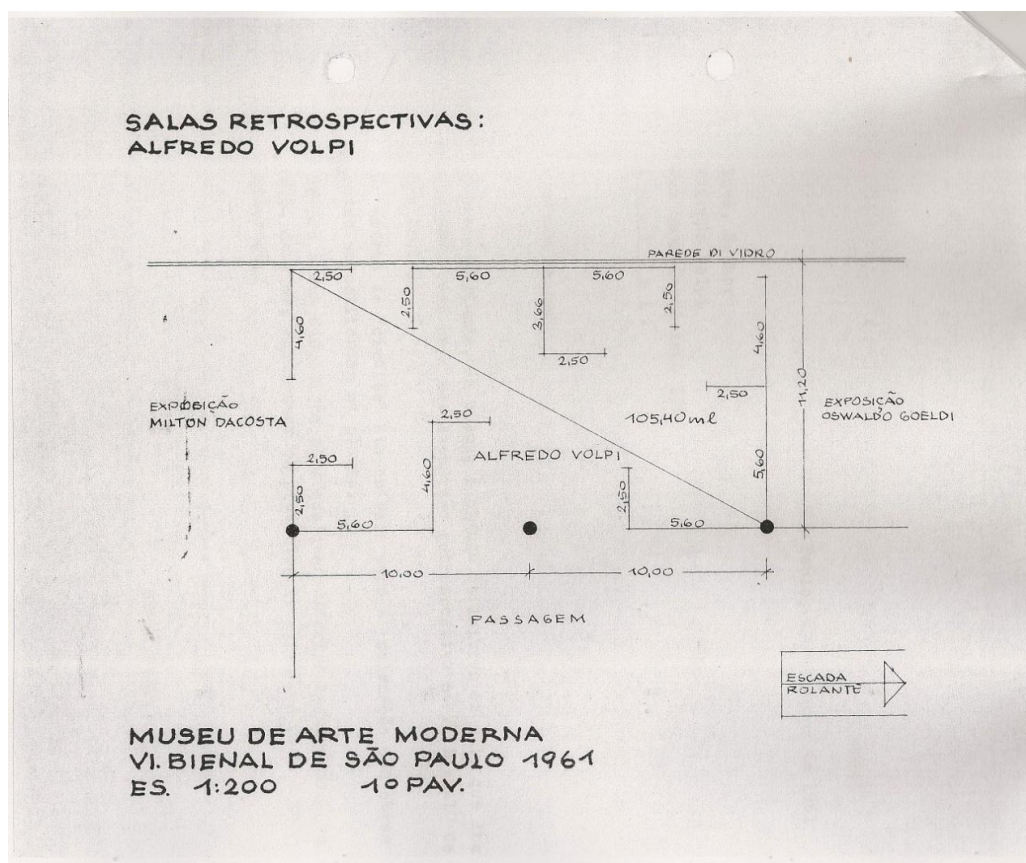
Catálogo da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961, página com ilustrações de cópia de afresco do século XI e obra de Alfredo Volpi



Catálogo da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961, página com ilustrações de obra Yolanda Mohaly e de Iberê Camargo



Catálogo da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961, página com ilustrações de obra de Arthur Piza e de Vieira da Silva



Planta baixa da Sala Especial Alfredo Volpi, Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

Manuel Bandeira (jornalista)
a/c do Darel
Rio

MAN-10.287/

São Paulo, 21 de fevereiro de 1961.

Meu caro Manoel:

Ai vai Darel, que você deve apreciar pela obra, se ainda não o conhece em pessoa. Darel, discípulo orgulhoso do nosso caro Goeldi e seu amigo íntimo.

Como nós, ele está muito preocupado com o acervo do Goeldi. Que fazer para que não se perca? Você sabe que o velho Goeldi deixou toda sua obra, por aquela nobreza que o caracteriza, à Beatriz Raynal. Mas ela não está em condições de gerir aquele patrimônio. Confidencialmente, os que a conhecem sabem que já não está mais muito aprumada. Vários amigos de Goeldi, os mais chegados, como o Darel, o Grassmann, etc, em conversa comigo, chegaram à conclusão que o certo será conseguir do Carlos Lacerda uma casinha de propriedade do Estado (a antiga Prefeitura tinha um album com essas casinhas) para fazer a Casa de Goeldi, e instalar ali seu acervo, como uma espécie de Museu. O Goeldi, carioca da gema, - é só olhar suas gravuras e desenhos para sentirmos ali um amor e uma visão do Rio bem mais profunda que a de Lima Barreto - bem merece ter sua casinha depois de morto, já que em vida nunca o conseguiu.

Entretanto, é bom saber, desde já, que a Beatriz Raynal não consentirá na idéia, se não lhe for dada uma compensação material, (é justo, - vive na miséria) além de sua reparação moral, por que o nobre Goeldi tinha verdadeira obsessão, e assim está escrito no testamento de próprio punho, em favor dela e do Reis Junior.

Ela poderia ser nomeada, então, uma espécie de conservadora em vida da casinha-museu, etc. O Darel lhe explicará com mais detalhes a idéia.

Lembrei-me de recorrer a você para levá-la ao Carlos Lacerda, que não há de ter nenhuma razão, em si mesmo, para ser hostil à idéia. Ao contrário, e por isso o Darel lhe foi bater às portas.

Seu velho amigo, seu velho admirador

Mario Pedrosa

MP/ing

Carta de Mario Pedrosa a Manuel Bandeira, 21.02.1961, Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

RETORNO À PINTURA-PINTURA: ABSTRAÇÃO INFORMAL E O DISCURSO CRÍTICO DE ANTÔNIO BENTO.

Ana Paula França*

A abordagem do termo pintura-pintura está atrelada ao debate crítico que marcou as colunas especializadas de periódicos brasileiros no final da década de 1950. Ele foi cunhado pelo crítico de arte Antônio Bento (1902-1988)¹ com a intenção de caracterizar a abstração informal, exaltando sua proeminência diante da arte concreta. O debate, portanto, delineou-se a partir das tendências abstratas desenvolvidas no país, após a segunda guerra mundial e, especialmente, após as primeiras edições das bienais de São Paulo. As discussões tinham como mote principal a defesa de um ponto de vista excludente e, nesse contexto, aos críticos de arte cabia, inclusive, apontar ao público leitor a contribuição mais autêntica dentro do quadro da arte abstrata no Brasil.

Este artigo apresenta uma análise da participação de Antonio Bento nesse debate, a partir de textos publicados na coluna *Artes Visuais* do jornal Diário Carioca. Os argumentos expressos do espaço cativo, em defesa da abstração informal, tinham como base a ideia de uma pintura mais íntegra, mais característica e, conseqüentemente, mais digna de ser chamada vanguarda.

No Brasil, a abstração informal ganhou visibilidade a partir, principalmente, da IV (1957) e V (1959) edição da Bienal Internacional de São Paulo. Nessa época, a discussão em torno da abstração na arte ainda se mostrava bastante acesa e o fato de obras abstratas receberem os maiores prêmios da exposição ainda gerava polêmica. Contudo, nas edições anteriores, o exercício da abstração recompensado era de cunho construtivo, difundido com o nome de arte concreta, estimulado e desenvolvido nacionalmente por grupos como o Ruptura e o Frente, oriundos de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente. Dentro desse quadro, as pinturas, desenhos, esculturas, relacionavam-se com formas geometricamente precisas, acabamentos

* Mestre em Artes Visuais (História e Crítica da Arte) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atua nos cursos de design da Universidade Positivo, ministrando disciplinas como História da Arte e História do Design.

¹ O crítico de arte paraibano estudou Direito, sendo eleito deputado estadual no Nordeste mais de uma vez. Inicia sua estreita relação com a arte em São Paulo, entrando em contato íntimo com o trabalho da pioneira geração de modernistas brasileiros, interessando-se, particularmente, pelas obras de Ismael Nery. Em 1926, assim como Mário Pedrosa, trabalhou no *Diário da Noite* como cronista musical. Mas é no *Diário Carioca* que sua contribuição torna-se marcante no certame da crítica de arte, assinando uma coluna específica onde contemplou não só as artes visuais, como a música, o teatro, a dança, entre outros.

uniformes e mecânicos, demonstrando mais ou menos relação com preceitos racionais e científicos. A abstração informal (denominado também como tachismo, nos textos da época), em contrapartida, mostrava afinidade com o legado expressionista, calcando-se na potencialidade dos materiais, nas formas orgânicas e livres, na apreciação da subjetividade e personalidade do autor. Artistas tão singulares quanto Jackson Pollock, Georges Mathieu, Alberto Burri, no cenário norte-americano e europeu, assim como Antônio Bandeira, Fayga Ostrower, Manabu Mabe, Lóio Pérsio, no cenário local, foram encarados pelos críticos brasileiros como representantes dessa vertente.

Além das orientações estéticas, artistas adeptos da arte concreta e da abstração informal distinguiram-se com relação à formação de grupos e publicação de documentos assinados – capitais para os primeiros, dispensáveis para os segundos. A valorização da individualidade pelos artistas informais impedia o desenvolvimento desse tipo de estratégia coletivista que ganhou destaque como prerrogativa moderna. Contudo, os textos de Antônio Bento atestam o fato de que o perfil desses artistas não impediu a inserção de suas produções em uma discussão mais ampla. Dessa maneira, pode-se considerar que o crítico foi porta-voz da tendência no Brasil e como crítico de arte moderno (como gostava de ser reconhecido) deveria tratar a manifestação com a maior objetividade possível.

Objetividade, em sua concepção, relacionava-se diretamente com a imparcialidade. Isso significava que, para Antônio Bento, a defesa da supremacia da arte informal diante do concretismo não se relacionava com preferência pessoal, mas com fatores intransponíveis. Em *Concretismo e arte de vanguarda*, declara que não desejava tomar partido contra ou a favor da arte concreta. Sua intenção era simplesmente “mostrar que esse não é mais um movimento de vanguarda como aqui se apregoa” (BENTO, 1957). Além disso, afirmou que somente pretendia “situar o movimento em sua exata perspectiva histórica.” Nesse sentido, a defesa de determinada tendência dependia da consignação de suas antagônicas. Antônio Bento não podia admitir que tanto a arte concreta quanto a abstração informal fossem manifestações importantes e, de certa forma, inovadoras no contexto artístico brasileiro. Segundo o ponto de vista do crítico, no final da década de 1950, somente o informalismo, cronologicamente e artisticamente falando, mostrava-se novo.

Diante da “novidade” na qual se constituía o “tachismo”, Antônio Bento resolveu atender às solicitações daqueles que ainda não conseguiam compreender o significado trazido pelo movimento em voga na França e publicou *Nota sobre o tachismo*. Nesse texto, enfatizou as principais características do movimento usando como parâmetro a outra face da arte abstrata, a

qual o “tachismo” estaria “em franca oposição” (BENTO, 1957). Adotando procedimento de comparação e contradição, o crítico refere-se às tendências construtivistas durante toda a explanação, criando uma relação de dependência teórica. Por conseguinte, ressalta a relevância da pintura tachista, a sua importância para o futuro da pintura, atrelada à negação de valores instituídos pela abstração geométrica de artistas como Mondrian e Theo Van Doesburg. A partir da importância desse antagonismo, o crítico abusa de termos bélicos como revolução, bombardeio, luta, com o objetivo de destacar o tom de discórdia e a impossibilidade de conciliação entre as duas vertentes.

Para essa empreitada, buscou estrategicamente nos antecedentes diretos da arte concreta, que vinha se desenvolvendo no Brasil, a explicação para seu fracasso e anacronismo. As escolas originadas através do legado de “mestres” como Mondrian e Theo Van Doesburg, a seu ver, “reduziram a pintura a um jogo intelectual, que só contenta uma minoria”. Por outro lado, os tachistas “insurgiram-se, por isso mesmo, contra a tradição construtivista, pós-cezanneana e seus ‘exageros ‘plásticos’.” Certamente, o artista pós-cezanneano, pós-cubista, mais atacado por Antônio Bento foi Piet Mondrian. O crítico considerava o pintor holandês como o “profeta da morte da pintura” (BENTO, 1959) e o principal responsável por despertar em seus “seguidores concretistas” o desejo de “tornar clássica a arte abstrata.” (BENTO, 1957) Mondrian foi um dos grandes realizadores da revista *De Stijl* e as ideias veiculadas nessa publicação fomentavam a união entre arte e vida, sendo que os meios mais elitistas e tradicionais, como a pintura e a escultura, seriam efetivamente realizados através da arquitetura.

Segundo Antônio Bento, os valores pictóricos não deviam ser suplantados pelos valores arquitetônicos, pois não podiam ser tomados como equivalentes. Apontava o aporte tecnológico, o aspecto prático e funcional como qualidades mais específicas da arquitetura, confrontando o conceito de “Arquitetura, simples e imediatamente percebida” que dava maior importância aos arranjos formais do que às especificações técnicas e operacionais, defendida por Mário Pedrosa (PEDROSA, 1981). Sendo assim, ainda em *Nota sobre o tachismo*, o crítico afirma que a conciliação entre a pintura e arquitetura era inaceitável porque “(...) a pintura prescinde das estruturas sólidas da arquitetura, com a qual não tem parentesco próximo. A arquitetura é mesmo muito mais tátil que ótica, domínio específico da pintura.” Para Antônio Bento, à pintura sim, corresponderia à qualidade de ser exclusivamente vista, simplesmente percebida pelos olhos do espectador. Por esse motivo não deveria incluir propriedades alheias, correndo perigo de perder

sua peculiaridade. A partir desse raciocínio, denominou como pintura-arquitetura² o tipo de realização pictórica baseada em princípios que desrespeitam limites particulares, destacando enfaticamente a importância da produção de Mondrian para a disseminação dessa confusão, a seu ver, prejudicial.

Para o crítico brasileiro, a integridade da esfera artística em questão está mais relacionada à valorização das possibilidades expressivas da textura e da matéria, viabilizadas pela pincelada, do que pelas cores chapadas das formas regulares dos concretos, que pretendiam, além de evidenciar a bidimensionalidade da tela, anular resquícios da ação manual do pintor. Assim sendo, afirmava que de maneira adversa dos seguidores de Mondrian, os tachistas representavam “um retorno à pintura-pintura.” Isso significava que, inversamente ao que acontecia na pintura-arquitetura dos construtivistas, o pintor tachista desprendia-se das “construções”, das “formas fechadas” e das “grandes chapadas”, optando pela mancha em detrimento das formas e superfícies uniformemente preenchidas. Desse modo, os tachistas primavam pela matéria e suas “qualidades substanciais” em busca de “novas texturas anti-geométricas”. Para Antônio Bento, “tendo em vista que a pintura empobrecera enormemente nas mãos de Mondrian e seus seguidores,” a partir desse caminho os tachistas desejavam “conferir-lhe nova riqueza e nova dignidade.”

O desenvolvimento dessas novas qualidades estaria ligado a modo distinto de considerar a relação entre o artista e seu entorno, tendo como valor afinidades instintivas, espontâneas. Em suas palavras,

É claro que os tachistas fogem da prancha dos arquitetos, que tanta sedução exercia sobre Mondrian. Para eles, a expressividade da matéria, o imprevisto e o insólito que se nota nos metais oxidados, a surpresa da pintura dos velhos muros (já atentamente estudada por Leonardo da Vinci) a textura das madeiras cortadas pelo serrote, as fotografias obtidas no fundo do mar, o mundo surpreendente das formas ‘microscópicas’, tudo isso tem mais importância que as figuras e os problemas da trigonometria ou da topologia.

Para Antônio Bento, portanto, a aproximação mais intuitiva da natureza, empreendida pelos tachistas, não era um ponto negativo como queria a oposição: “alegam os adeptos da geometria plástica sólida que a pintura tachista é pura sensualidade. Mais do que isso, é a

² Esse termo não aparece em *Nota sobre o tachismo*, apesar de sua concepção teórica ser desenvolvida durante o texto. Antônio Bento refere-se à proposta artística de Mondrian e de seus descendentes utilizando diretamente o título “pintura-arquitetura” somente no texto *Tachismo e Concretismo*, publicado no Diário Carioca, aproximadamente quatro meses depois. Ver: BENTO, Antônio. *Tachismo e concretismo*. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 07 jan. 1958.

anarquia e pode terminar no *pathos* mais desvairado.” A seu ver, seria crucial que não somente o público, mas principalmente os artistas que se julgavam vanguarda, compreendessem que o castelo de areia dos valores racionalistas tinha ruído definitivamente. Em seu entendimento, a “pintura de amanhã” originar-se-ia “das pesquisas dos tachistas, de seu inconformismo revolucionário, de sua poesia profunda, de sua visceralidade elementar” e não do “primitivismo racionalista dos concretos adoradores das regras gramaticais da geometria.”

Antônio Bento não estava sozinho na tarefa de tecer críticas favoráveis a abstração informal. No período em questão, a crítica de arte ocupava um espaço de destaque nos periódicos das grandes cidades brasileiras. Além da coluna *Artes Visuais*, no Diário Carioca, os leitores podiam contar com a coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, no Correio da Manhã, assinada por Jaime Maurício, e a *Artes Plásticas*, no Diário de Notícias, assinada por Mário Barata. Já no espaço reservado a crítica de arte pelo Jornal do Brasil, a situação era inversa e críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar trataram sempre o informalismo em tom pejorativo.

Um bom exemplo das discordâncias pode ser identificado na comparação entre o julgamento de Antônio Bento e Mário Pedrosa a respeito da exposição de Alberto Burri, em 1960. Assim como Antônio Bento, diante das obras expostas, Mário Pedrosa destaca aquelas em que os valores pictóricos são mantidos de maneira mais evidente. Mas ao invés de apontá-las como exemplo das possibilidades positivas da abstração informal, o crítico toma-as como evidência da perda do vigor revolucionário, defendido pelo confrade. Nessa ocasião, afirma que “no fundo, o tachismo não passa de uma pseudo-revolta, ou revolta em casa de chá.” (PEDROSA, 1960) Para Mário Pedrosa, a pintura de Burri tinha sido há muito digerida pelas elites e classes dirigentes “que consomem conforto, luxo e cultura em quantidade cada vez mais maciças,” assim como as experiências dadaístas das quais descende. Na opinião de Mário Pedrosa, apesar da intenção de “escapar à pintura”, através da incorporação de materiais “ainda mais prosaicos e insólitos que os usados na geração precedente”, o artista italiano não ultrapassava o limiar mais importante, não se desprendia da “convenção do retângulo.”

No mesmo sentido, Ferreira Gullar aponta a manutenção da pintura como uma atitude reacionária. No texto *Teoria do não-objeto*, identifica o cubismo como o movimento iniciador do distanciamento de meios tradicionais (GULLAR, 1977). A seu ver, a continuidade dessa iniciativa foi realizada de maneiras distintas e, ao contrário de Antônio Bento, julga a expansão empreendida por Mondrian como uma autêntica manobra revolucionária, enquanto o tachismo ainda “necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto”. A

tentativa de aniquilar a moldura seria mais franca no artista holandês do que nos representantes da abstração informal que

em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro.

O caminho futuro, para Ferreira Gullar, estaria na criação de objetos especiais, de não-objetos. É certo que na década de 1960, tanto em outros países quanto no Brasil, a produção artística fundamentou-se em diferentes meios e suportes, até mesmo na desmaterialização dos mesmos. Esse fato, entretanto, não deve determinar simplesmente o rótulo de retrógrado ao propósito crítico de Antônio Bento. O mesmo não pode mais ser analisado simplesmente por seu viés conservador, tendo como ponto de referência figuras como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Antes de qualquer julgamento quanto à qualidade de suas propostas, deve-se reconhecer sua existência em meio a outras realizações, sendo a consideração dessa diversidade importante para que se trace um perfil mais abrangente da crítica de arte brasileira do período em questão. Da mesma maneira, tanto seu exercício crítico quanto a própria abstração informal devem ser examinados como parte integrante da história das tendências expressionistas no Brasil, a despeito de critérios hierárquicos, tão caros a algumas abordagens modernistas. Contemplar o escopo do discurso de Antônio Bento deve ser encarado, portanto, como estímulo para a discussão sobre o papel da abstração informal no quadro da arte brasileira, tão pouco explorado pelas abordagens históricas até então.

Referências Bibliográficas

BENTO, Antônio. Arte clássica e as experiências concretistas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1957.

_____. Burri e a Arte Informal. *Diário Carioca*. Letras e Artes. Rio de Janeiro, 27 mar. 1960.

_____. Concretismo e Arte de Vanguarda. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1957.

_____. Nota sobre o tachismo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 15 set. 1957.

_____. O néo-concretismo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 05 abr. 1959.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

PEDROSA, Mário. *Burri, ou a antipintura vitoriosa*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jun. 1960.

_____. *A crítica de arte na arquitetura*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 273-275.

SILVA, Ana Paula França Carneiro da. *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno em Antônio Bento e Mário Pedrosa*. Dissertação para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais com ênfase em História e Crítica da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

DESENHO, PROJETO E INTENÇÕES EM ARQUITETURA

CONSIDERAÇÕES SOBRE PROJETOS NÃO-CONSTRUÍDOS

Ana Tagliari*

Wilson Florio*

Resumo

O objetivo deste ensaio é refletir sobre projetos não construídos, sua importância dentro da pesquisa em arquitetura, que envolve projeto, desenho, representação e principalmente, intenções e idéias.

Muitos projetos de importância na arquitetura nunca foram construídos. No entanto fizeram parte da história da arquitetura e da formação de gerações de arquitetos.

O presente texto faz parte da pesquisa de Doutorado que está sendo desenvolvida desde 2009 na FAUUSP com apoio do CNPq, que analisa projetos residenciais não construídos de Vilanova Artigas no Estado de São Paulo, entre os anos de 1941 e 1981. Como método de análise, utilizamos desenhos e maquetes para o estudo dos projetos.

Introdução

“Unbuilt projects can also contain several layers of development, intentionally or not, or consist of particular roles played out by particular drawings”.

Peter Cook, 2008, p.29

Projetos não construídos possuem importância especialmente pela idéia que os estruturam, que apesar de não serem de fato concretizadas em forma de um edifício, estão presentes no conjunto da obra do arquiteto. Na história da arquitetura há um grande número de projetos de inestimável importância que nunca foram construídos. Desde projetos dos mais variados de Leonardo da Vinci (1452-1519), a cidade ideal de Piero della Francesca, até propostas modernas como a cidade industrial (1904) de Tony Garnier (1869-1948), idéias de Antonio Sant’Elia (1888-1916), Mies van der Rohe (1886-1969), Grupo Archigran (década de 1960) e Le Corbusier (1887-1965), apenas para citar alguns. Entretanto, apesar de não

* Arquiteta (FAU-MACKENZIE 2002), Mestre pelo IA Unicamp (2008) e Doutoranda FAUUSP. Bolsista de Doutorado do CNPq.

* Arquiteto, Mestre e Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP, 2005). Pesquisador do CNPq e Professor na Faculdade de Arquitetura da UNICAMP e do MACKENZIE.

construídos, fizeram parte da formação de gerações inspiradas nestas idéias contidas nos desenhos que apresentaram estes projetos para criar espaços construídos que vivenciamos hoje. As idéias são perenes e sobrevivem mesmo sem sua concretização em forma de edificação.

A partir do século XVIII com o Classicismo e o Romantismo houve grande produção de desenhos de projetos considerados visionários e utópicos, como de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) e Étienne-Louis Boullée (1728-1799).

Peter Cook (2008, p.81) observa que muitos arquitetos passaram por uma fase com vários projetos não construídos para chegar a uma maturidade e terem diversos projetos executados. Cook lembra das denominações utilizadas como *Paper Architects*, *Unbuilt Architects* ou *Drawing Architects*, pelo fato de serem arquitetos de projetos não construídos, que ficaram no papel apenas em desenho. Para ele não há nenhum problema em ser um deles, inclusive estes projetos influenciaram outros arquitetos, mesmo apesar de não terem sido construídos.

A pesquisa sobre o tema Projetos não construídos

Relevantes pesquisas realizadas (ROSENBLATT, 1968; SKY e STONE, 1976; COLLINS, 1979; SIZA e TESTA, 1987; RAMIREZ, 1988; HARBISON, 1991; NEUMANN, 1992; SAGGIO, 1992; THOMSEN, 1994; NOVITSKI, 1998; PFEIFFER, 1999; LARSON, 2000; MIRKO e MÜHLHOFF, 2000; NOEVER, 2000; JUAREZ, 2000; BACHIN, 2005; SPILLER, 2006; JONES, 2009; FOSCARI, 2010; JONES, 2009; BARRIOS, 2010; KROHN, 2010) atestam e certificam a importância do estudo de projetos não construídos dentro da obra de um arquiteto e de um universo mais amplo. A importância reside não apenas na pesquisa histórica, crítica e de projeto incluindo análise da definição, ensaio, experimentação de uma linguagem própria dentro do conjunto de sua obra, mas também num quadro mais amplo da arquitetura, incluindo linguagem de um conjunto maior.

No Brasil, o método e a abordagem deste tema são inéditos. É importante citar devidamente que, apenas as pesquisas orientadas pelo Professor Wilson Florio são pioneiras neste tipo de abordagem e no método, utilizando modelos computacionais para o estudo de projetos não-construídos dos arquitetos brasileiros Paulo Mendes da Rocha (SILVA, 2007), Lina Bo Bardi (SANTIAGO, 2008) e Vilanova Artigas (SAKON, 2009).

Há diferentes abordagens sobre o estudo de projetos não-construídos. Desde visões pragmáticas e objetivas até mais conceituais e teóricas sobre a análise e interpretação de desenhos de projetos não construídos, selecionamos alguns autores que são referência no estudo deste tema.

Na interpretação de Robert Harbison (1991, p.161), professor da London Metropolitan University, projetos não construídos são caracterizados como *inconstruíveis*. Harbison defende a tese que mesmo projetos que foram construídos podem ser considerados como não construídos, pois a idéia, o conceito e a técnica original muitas vezes foram traídos. Neste caso o conceito que estrutura a idéia do projeto é o mais importante e o que interessa na análise.

O conceito por si é algo abstrato e “não construído”: “Representação dum objeto pelo pensamento, por meio de suas características gerais, qualidade, abstração, idéia, significado, ação de formular uma idéia por meio de palavras, definição, caracterização”. (FERREIRA, 2004, p.). Como observou Fredy Massad e Alicia Guerreiro Yeste (2006) a construção de um projeto não significa sua conclusão, nem física, nem intelectual.

No texto “*O Desenho*”, Artigas discute sobre o sentido da palavra desenho e seu significado. Para o arquiteto o objetivo final de um desenho, de um projeto, era de fato a construção em si. O desenho, portanto é um meio para se atingir seu objetivo final e a arquitetura se realiza quando a obra foi construída, com seus espaços e formas. Entretanto, em seu texto fica evidente a importância do desenho como intenção, plano, desígnio, expressão, linguagem e especialmente a idéia.

Dentro do conjunto da obra de um arquiteto, todos os projetos por ele desenvolvidos, construídos ou não, possuem sua importância. Neste sentido, pode-se afirmar que projetos não construídos, em muitos casos, contribuíram para a formação de idéias importantes, e que, em alguns casos, culminaram em obras construídas de grande importância. Portanto este tipo de projeto faz parte do conjunto do pensamento do arquiteto, e possui grande valor dentro do conjunto de sua obra.

Desenho, Projeto e Intenções

Há várias razões para que o projeto não tenha sido levado adiante. Desde projetos para concursos, falta de recursos tecnológicos ou financeiros ou até mesmo o fato do projeto ter sido concebido apenas como uma idéia não necessariamente *executável*. No caso de projetos sem intenção final de construção, alguns deles tornam-se utópicos, visionários, futuristas e até impossíveis de serem executados em sua época.

Muitos projetos de importância na arquitetura nunca foram construídos. No entanto fizeram parte da formação de gerações inspiradas nestes projetos e arquitetos para criar o ambiente construído que vivenciamos. Estes projetos guardam em si um universo imaginário

positivo e instigante. Por outro lado, algumas obras construídas perdem seu encanto por trás da idéia, que pode ter sido modificada na construção.

A natureza do tema muitas vezes condiciona e sugere outros termos e significados, como projeto ou desenho imaginário, visionário, utópico, fantasioso, especulativo, virtual, futurista ou ideal, utilizados muitas vezes como sinônimos.

Em sua Tese, Rafael Perrone (1993) evidencia a íntima união entre arquitetura e desenho, como signo que representa idéias de movimentos e épocas. Sendo o desenho um meio de representação de idéias e faz parte do processo de projeto, utilizamos a termo para comentar sobre alguns projetos importantes que não foram construídos.

Alguns projetos não construídos podem ser ou são considerados visionários. Especialmente aqueles que não tinham a intenção original de ser construído na época de sua concepção, sendo considerados um protótipo, um modelo e uma idéia para o futuro. O que foi considerado visionário numa dada época passada, pode ser perfeitamente normal e viável nos dias de hoje, como observou Arthur Rosenblatt (1968, p.322). George Collins (1979) observa que arquitetos com propostas visionárias geralmente são pensadores independentes e, por outro lado, doutrinários e que formam seguidores e Escolas. Collins aponta Mies, Gropius, Corbusier e Wright como arquitetos visionários do século XX. Por outro lado, Rosenblatt assinala que arquitetos visionários apresentam propostas caracterizadas pela completa independência do passado e uma alusão à tecnologia.

Para George R. Collins (1979, p.244) desenhos visionários representam uma posição teórica, especulativa e até mesmo imaginária considerada a frente do seu tempo e nem mesmo teria a intenção de se concretizar. Por outro lado, estes projetos considerados visionários possuem um programa específico e poderiam ser construídos. Neste caso a idéia visionária não tem a pretensão de ser construída na sua época, mas em outro momento da história, como é o caso do desenho do projeto da Torre de Vidro (1920-21-22) de Mies (figura 01). Como observou Vincent Scully Jr.(2002, p.56) a condição européia limitou a oportunidade de criação de Mies, que só pôde construir estes projetos quando encontrou um ambiente receptivo a ela, na América, em 1939, quase 20 anos depois.

Na exposição *Living City* (Londres, 1963) Peter Cook apresentou, entre outras, a proposta para uma Nova Universidade para a Plug-in City. Segundo Vincent Scully Jr., suas idéias representavam uma *pseudofúria neofuturista*, caracterizada pela visão moderna e irônica do antigo. O projeto utópico não se concretizou, porém Scully observa que a influência de seus projetos já produziu vencedores de concursos internacionais, como o Beaubourg de Piano e

Rogers, em Paris (SCULLY, 2002, p.130; COOK, 1999, p.03) e também o edifício do Kunsthaus, em Graz, na Áustria (Figura 02).

O projeto da City Tower de Louis Kahn não foi construído, porém seus vários estudos e desenhos influenciaram trabalhos de outros arquitetos (JUAREZ, 2000), como o recente Hearst Tower (New York, 2006) de Norman Foster (Figura 03).

Segundo George Collins (1979, p.244), projetos utópicos surgem como uma resposta a algum descontentamento na sociedade e a intenção de melhorá-la, num desejo por mudanças, alterando o foco da discussão. Faz parte de uma utopia, uma crítica e uma proposta para se atingir a perfeição. A crítica nasce da insatisfação e incertezas que cria condições para uma nova proposta.

Segundo Robert Harbison (1991, p.156-157), que defende a tese de que a *idéia* é mais significativa do que a *coisa* construída, a Torre de Babel, foi o mais imaginário dos edifícios já proposto. A aspiração de construir o mais alto possível, unindo céu e terra, vencendo a tecnologia, presente no imaginário de Babel nunca deixou de existir (SKY;STONE, 1976, p.8-9). Entre as especulações arquitetônicas dos anos de 1960 os projetos de Paolo Soleri (Figura 04) merecem destaque (RAMÍREZ, 1988, p.239). Para Soleri resolver os problemas da vida moderna seria criar uma cidade verticalizada com mega-estruturas gigantes e utilização de espaços subterrâneos.

A arquitetura expressionista se desenvolve no clima do pós-guerra de reconstrução, surgindo um núcleo de estudos e experimentos na construção. Na liderança do grupo estava Bruno Taut (1880-1938) com Hans Poelzig (1869-1936) e Peter Behrens (1868-1940), e arquitetos mais jovens como Erich Mendelsohn (1887-1953) e Hans Scharoun (1893-1972). O grupo tinha idéias utópicas para a reconstrução da Alemanha arrasada e teve vida breve. Um grande ícone da arquitetura expressionista é a Torre Einstein (1919-23) de Mendelsohn (Figura 05), que produziu muitas propostas e idéias de edifícios, porém grande parte não construídos. A *forma* modelada pelo arquiteto como uma escultura *segue a sua função*, com volumetria única e contínua, que expressa o movimento e o dinamismo da realidade social da época. A arquitetura expressionista interpreta a realidade e não tem objetivos de modificá-la, como observa Argan (1992, p.246).

Para Harbison (1991, p.168-171) o exemplo mais radical de Expressionismo foi representado por Hermann Finsterlin (Figura 06), apesar de não ter construídos suas propostas. O autor utiliza o termo fantástico e imaginário para descrever seus projetos, que considera

inexequíveis, especialmente por considerar que a inflexibilidade de Finsterlin faz com seus projetos sejam um monumento aos seus próprios sonhos, ao contrário de Mendelsohn.

Apesar de muitas propostas do expressionismo alemão não terem sido construídas, segundo Argan, se refletirmos sobre a utopia e a fantasia expressionista e as teorizações do racionalismo da Bauhaus, não há contradição, mas sim uma continuidade (2000, p.196).

Alguns destes projetos constituem importantes laboratórios experimentais e representam grande importância dentro da obra do arquiteto. Investigar os projetos que estiveram presentes apenas no imaginário do arquiteto, e que estão registrados por meio de desenhos, possibilita a interpretação de idéias.

Peter Reed (2000, p.11-12) observou que muitos projetos não construídos foram ensaios e experimentações para obras primas construídas dentro do conjunto obra de Louis Kahn, arquiteto com obras de grande importância para a arquitetura moderna. O autor ainda aponta que o arquiteto possui inúmeros projetos não-construídos na cidade de Filadélfia, foco de estudo de Kahn.

A pesquisa de Kent Larson (2000), referência importante nesta pesquisa, também apresenta uma investigação sobre as obras não construídas do arquiteto Louis Kahn. O autor observa que Louis Kahn deixou muitos projetos importantes não construídos, especialmente entre os anos de 1959 e 1963, onde testou e desenvolveu suas novas idéias. Sua pesquisa investiga as inspirações que levaram o arquiteto a chegar às idéias de seus projetos e compara com imagens renderizadas de perfeitas simulações digitais de espaços não construídos. A pesquisa ricamente ilustrada de Larson ainda mostra croquis de estudo, isométricas, plantas, cortes e elevações dos projetos analisados, além de fotomontagens do projeto inserido no contexto urbano. No texto *Pictures of Possibilities*, presente no pós-fácio, William J. Mitchell observa que se os projetos de Kahn tivessem sido construídos seriam como nas imagens apresentadas.

Durante o século XX a cidade de Berlin foi cenário de vários concursos de arquitetura, com propostas de arquitetos de todo o mundo. No entanto muitos destes projetos nunca foram construídos. A Exposição *The Unbuilt Berlin* (KROHN, 2010) apresentou 100 projetos de 100 arquitetos diferentes para a cidade entre 1907 e 1997, com 13 maquetes de algumas propostas não construídas. O responsável pela coleta de dados dos projetos foi o arquiteto Carsten Krohn, que passou anos organizando o material. Alguns projetos, apesar de não construídos se tornaram ícones da arquitetura moderna, como a Torre de Vidro na Friedrich Strasse, de Mies van der Rohe (1921).

Na obra de Oscar Niemeyer observamos que o projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas (1955), apesar de não construído, é um projeto paradigmático e importante, tanto na obra de Niemeyer quanto de outros arquitetos. O projeto é significativo, marca a mudança de postura no trabalho de Niemeyer. Segundo Yves Bruand (2008, p.181-182) este projeto inaugurou uma nova etapa de sua carreira, fazendo com que o arquiteto se libertasse das últimas limitações impostas por ele mesmo.

Neste mesmo sentido, o projeto da residência Errázuriz (Chile, 1930 – Figura 07) de Le Corbusier, não foi construído (Ver: HARRIS; HARRIS, 2001). O partido adotado pelo arquiteto propunha uma novidade: o telhado invertido “asa de borboleta”. O projeto influenciou nas propostas de projetos residenciais de arquitetos como Oscar Niemeyer (Res. Passos, 1939; Res. Charles Ofair, 1943), Vilanova Artigas (Res. Antonio L. T. Barros, 1946; Res. Vilanova Artigas II, São Paulo, 1949; Res. Juljan Dieter Czapski, São Paulo, 1949 (Figura 08), Res. D’Estefani, 1950) e Affonso Eduardo Reidy (Res. Carmem Portinho, 1952), apenas para citar alguns.

A adoção de rampas para circulação certical, *promenade architecturale* e elemento arquitetônico escultural, presente no projeto da Villa Savoye de Le Corbusier (Poissy, 1929-31 – Figura 09), já havia sido ensaiada pelo arquiteto em projetos não construídos do início da década de 1920, como a Villa em Auteuil (1922 – Figura 10) e a Maison Meyer, em Paris (1925), o que não diminui a importância da idéia adotada pelo arquiteto.

Considerações Finais

Neste breve texto podemos notar a importância de alguns projetos não construídos presentes na história da arquitetura.

Na pesquisa que está sendo desenvolvida, onde são analisados projetos residenciais não construídos de Vilanova Artigas, na ausência da obra construída, a maquete permite a proximidade com a materialidade do projeto e assim tem sido um artefato fundamental para a investigação de tais projetos.

Estes projetos certamente consumiram anos de trabalho, antes de serem guardados e arquivados, deixando para o esquecimento idéias e pensamentos. Estudar, analisar e escrever sobre estes exemplares implica retomá-los, não para validá-los, mas para reconstituí-los dentro de sua devida importância na história da arquitetura.

Referências Bibliográficas

- ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Lech, 1981.
- COLLINS, George R. Visionary Drawings of Architecture and Planning: 20th Century through the 1960s. **Art Journal**, Vol.38. N.4 (Summer, 1979). Pp. 244-256.
- COOK, Peter. **Drawing. The motive force of architecture**. Great Britain: John Wiley & Sons, 2008.
- COOK, Peter. **Archigram**. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- FISHMAN, Robert. **Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier**. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- HARBISON, Robert. **The Built, the Unbuilt and the Unbuildable. In Pursuit of Architectural Meaning**. London: Thames and Hudson, 1991.
- HARRIS, Jorge; HARRIS, Carolina. Maison Errázuriz.
http://www.arqchile.cl/errazuriz_casa.htm, 2001.
- JUAREZ, Antonio. Topology and Organicism in the Work of Louis I. Kahn. Notes on the City Tower. **Perspecta**, Vol. 31, Reading Structures (2000), pp. 70-80.
- PERRONE, Rafael A. C. **O Desenho como signo da Arquitetura**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 1993.
- REED, Peter. Kahn's Modern Monuments. **MoMA**, Vol. 3, No. 4 (May - Jun., 2000), pp. 10-13.
- ROSENBLATT, Arthur. The New Visionaries. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, New Series, Vol. 26. N.08 (Apr. 1968). Pp.322-332.
- SKY, Alison; STONE, Michelle. **Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States from Thomaz Jefferson to the Space Age**. New York: McGraw-Hill, 1976.

Imagens selecionadas



Figura 01: 1920-21-22, Mies van der Rohe, Torre de Vidro, Berlin. Projeto não-construído.
Fonte: GA, 2010.



Figura 02: 2003, Peter Cook, Kunsthaus, Graz, Áustria. Fonte: Foto do autor, 2008.

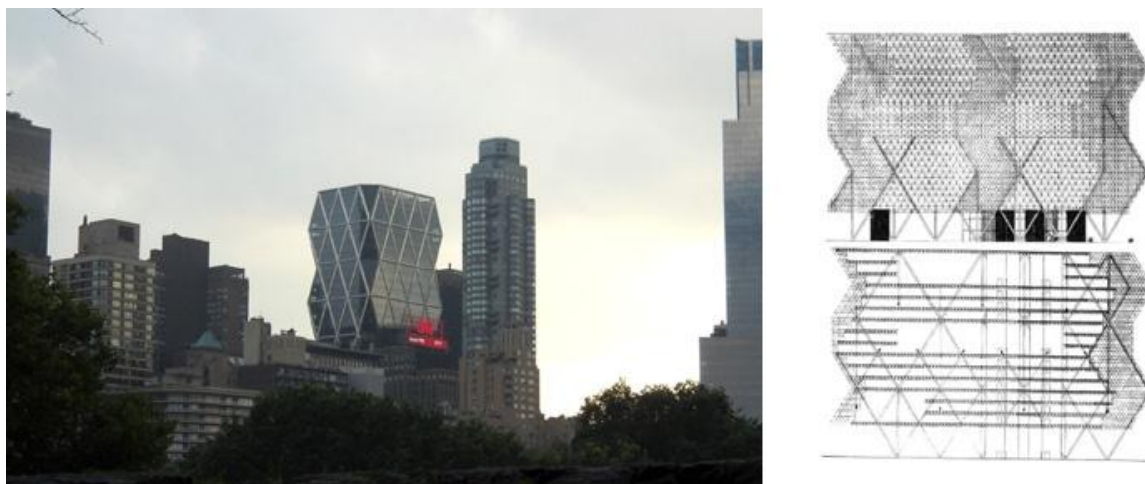


Figura 03: A esquerda: 2006, Norman Foster, Hearst Tower, New York

Fonte: Foto do autor, 2009.

A direita: 1953, Louis Kahn, Detalhe da elevação e corte da primeira proposta da City Tower. Projeto não-construído que pode ter inspirado a Hearst Tower. Fonte: JUAREZ, 2000.

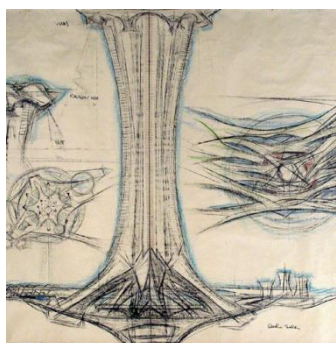


Figura 04: 1969, Paolo Soleri, Desenho de mega edifício, Arcologia, Babel II. Fonte: arcosanti.org.



Figura 05: 1919-23, Erich Mendelsohn, Torre Einstein, Potsdam. Fonte: Foto do autor, 2008.

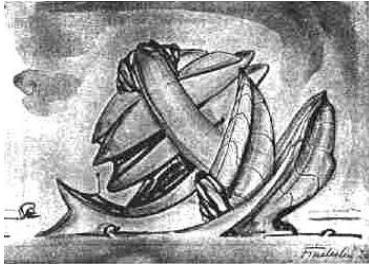


Figura 06: 1924, Hermann Finsterlin, Casa de vidro. Fonte: finsterlin.com

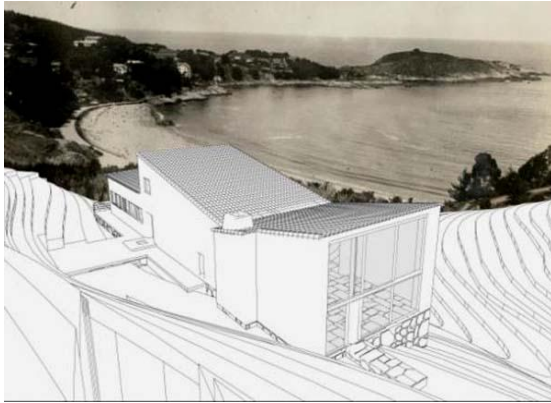


Figura 07: 1930, Le Corbusier, Fotomontagem de perspectiva da Maison Errázuriz, Chile. Fonte: http://www.arqchile.cl/errazuriz_casa.htm



Figura 08: 1949, Vilanova Artigas, projeto construído residência Juljan Czapski, São Paulo. Fonte: RIBEIRO, 2001.



Figura 09: 1929-31, Le Corbusier, Foto Ville Savoye, Poissy. Fonte : Foto do autor, 2008.

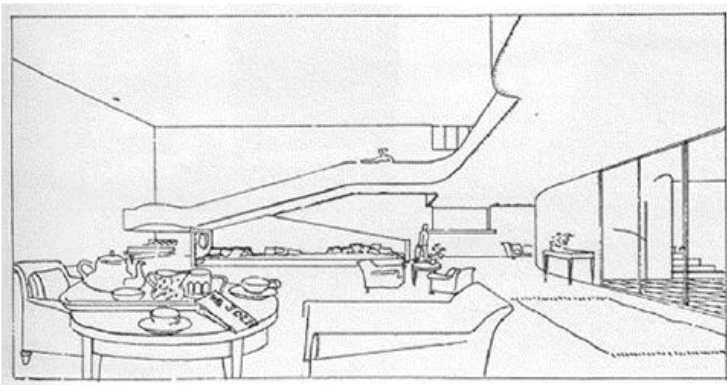


Figura 10: 1922, Le Corbusier *Villa* em Auteuil, projeto não-construído, França. Fonte: BOESIGER, 1994.

IMAGENS DA CIDADE: ITU NA FOTOGRAFIA DE SETIMO CATHERINI

André Luís de Lima*

A partir de imagens gravadas em papel, o percurso desse projeto busca resgatar o imaginário da cidade de Itu (São Paulo, Brasil) registrado em fotografias ao longo da primeira metade do século XX. Por meio da interpretação da iconografia em conjunto com a compreensão dos desencadeamentos socioeconômicos geradores da configuração urbana do município, pretende-se o resgate da produção fotográfica do período, seu posicionamento no tempo e no espaço, o reconhecimento de seus realizadores e a leitura da evolução urbano-arquitetônica.

As imagens que retratam os espaços da sociabilidade ituana, e também seus mais icônicos monumentos, formaram diversas coleções de cartões-postais que, desde a virada do século XIX, registram os espaços mais identitários da urbe. Dentre essas coleções, há destaque especial para o conjunto registrado pelo fotógrafo Sétimo Catherini que produziu mais de uma centena dessas imagens feitas para circular em cartões de papel.

A cidade e sua iconografia

Conhecida detentora de iniciativas desenvolvimentistas e de cunho social e político de importância regional e nacional, a cidade de Itu nasceu como ponto irradiador e limite oeste da civilização brasileira meridional no início do século XVII, sendo conhecida como “Boca do Sertão”. Foi pouso e ponto de partida para a epopéia bandeirista que atingiu os sertões do hoje Centro-Oeste brasileiro através das “estradas móveis” (SOUZA, 2000: 9) – os rios nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda – e depois abriu caminho para o comércio das monções.

A cidade se desenvolveu sobremaneira através da economia agrícola a partir da subsistência aos bandeirantes e monçoneiros, adentrando ao ciclo econômico do açúcar que a transformou no maior centro produtor do gênero no sul do Brasil no início do século XIX e que a transportou ao crescimento cultural, político e religioso; seguiu-se paralelamente a cultura do algodão que fez surgir na cidade a Fábrica de Tecidos São Luiz em 1869, primeira da província.

Com a substituição gradativa do açúcar pelo café, a cidade iniciou o século XX como tendo sido regente de fatos representativos ligados à política, à educação e à cultura nacional e seu crescimento fez surgir uma série de novos arruamentos e benfeitorias infra-estruturais

* Mestrando da Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP - FAUUSP

como a construção de instituições de ensino, a criação da linha férrea (figura 7), a eletrificação (figura 5), o mercado público municipal (figura 2); e viu chegarem os primeiros imigrantes europeus e asiáticos.

Daí advém, transpondo o açúcar e perpassando o café, o patrimônio construído que a cidade ostentou vigorosamente até meados do século XX, quando a indústria cerâmica passou a puxar as rédeas da economia. Com a derrocada do café e o atingir da industrialização mais pujante e da “modernidade não-esclarecida” – aquela que desconsidera as peculiaridades locais –, a cidade seguiu o caminho do desenvolvimento de única via, em que o padrão a ser seguido praticamente desconsidera o pré-existente, que só teve seu peso considerado graças às primeiras ações de proteção iniciadas pelo IPHAN em 1938 com o tombamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (figura 8), seguida pela proteção da Igreja e Convento do Carmo e do edifício sede do Museu Republicano Convenção de Itu (figura 1), já em 1967 (MONUMENTA, 2000).

Do conjunto circundante a esses bens, a parte que resistiu até a investida de novas ações de proteção iniciadas na década de 1960 pelo CONDEPHAAT, teve como fator protetor o esmorecimento econômico, a desnecessidade do novo, a identificação religiosa ou o raro apego à herança passada. Sendo boa parte da arquitetura substituída ao longo do século XX, enquadrando a cidade na concepção propalada por Benedito Lima de Toledo: “palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior, no geral” (TOLEDO, 2007: 77).

De tal modo que nos restaram apenas imagens pictóricas e registros fotográficos daquele conjunto pleno, homogêneo, que ocupa a colina e que se pontua de arquiteturas importantes, principalmente torres de congregações religiosas e chaminés de indústrias (figuras 3 e 4). Conjunto que rendeu à cidade o título de “Ouro Preto Paulista” (SOUZA, 2000: 14) pelo historiador Afonso de Taunay, e que hoje é vislumbrado pontualmente.

O conjunto iconográfico da cidade perpassa artistas reconhecidos, atuantes nos séculos XVIII e XIX e que tiveram suas obras estudadas ao longo do último século como o Padre Jesuíno do Monte Carmelo (Santos, 1764 – Itu 1819), pintor e arquiteto analisado por Mário de Andrade; as gravuras de Miguel Dutra (Itu, 1810 – Piracicaba, 1875) estudadas por Pietro Maria Bardi em “o poliédrico artista paulista”; e a pintura de Almeida Júnior (Itu, 1850 – Piracicaba, 1899), estudada por Gastão Pereira da Silva, dentre outros.

Em fins do século XIX e adentrando o século seguinte, a fotografia toma a dianteira na iconografia de modo geral e, naturalmente, em Itu surgem diversos profissionais que avolumam

os registros da configuração e das transformações da cidade, realizando também trabalhos corriqueiros na área, destacando-se Frederico Egner, Antônio Martins Coelho, Setimo Catherini, Eufêmio Gomes Juste, Oswaldo Tozzi, Francisco Navarro Dias, José Toledo e Hideko Katahira (LIMA, 2001: 17-20). Sendo a configuração urbana, dos temas o mais conhecido, pelo domínio público que encerra.

A divulgação dessas imagens urbanas se deu principalmente por meio dos cartões-postais – febre iconográfica desde o final do século XIX –, publicados na cidade e sobre a cidade. Sua divulgação aconteceu por intermédio dos próprios fotógrafos que reproduziam fotograficamente seus negativos, como também por meio de casas editoriais e comerciais: Livraria e Papelaria de Augusta Mehlmann (década de 1910), Ed. da Casa Guimarães e Foto Postal Colombo (exclusividade comercial do estúdio Katahira). Neste diversificado conjunto, também aparecem exemplares que trazem o registro da União Postal Universal no verso das imagens, geralmente numerados.

O fotógrafo e sua produção

Nascido Settimio Catherini em Mococa-SP em outubro de 1901, Setimo – como passou a ser conhecido – foi o terceiro filho de um casal de imigrantes italianos. Foi morar em Itu ainda criança depois que seu pai faleceu e sua mãe casou-se com outro italiano, já estabelecido nessa cidade. Trabalhando desde pequeno, tornou-se ajudante de um armazém localizado em uma rua central da cidade e pertencente ao senhor Ferruccio, que, retornando à Itália, deixou o pequeno comércio para o jovem Setimo como pagamento pelos seus préstimos dos últimos anos. Era o ano de 1917.

A partir do pequeno bar, a edificação foi aumentando e a diversificação comercial também. Agregou loja de caça e pesca, de fogos, estúdio fotográfico (figura 9). Passou a ser conhecido como bazar “tem de tudo” pela diversidade de artigos que comercializava. Em jornal da década de 1930 o estabelecimento comercial é anunciado sob o contraditório título de “Bar e Foto Setimo” (figura 10). Este mesmo estabelecimento, hoje dedicado apenas aos fogos de artifício, ainda permanece sob o comando da família Catherini.

Comerciante nato, Setimo passou a produzir e comercializar fotografias no final da década de 1920, após seu casamento, e seguiu na profissão até o final de sua vida em 1975. Ao longo de todo este período realizou trabalhos de estúdio, como retratos protocolares de primeira comunhão, casamento, formatura, fotos para documentos; cobriu eventos religiosos, esportivos, sociais e políticos; atendeu a chamados de militares e religiosos; realizou fotos para a polícia; e

vistas urbanas – sua produção mais conhecida por ter sido comercializada em forma de postais colecionáveis, os quais eram vendidos exclusivamente em seu estúdio.

Seu aprendizado fotográfico ainda permanece desconhecido. Seu mentor provavelmente teria sido um seu conhecido já mais experimentado que o teria encaminhado nesse ofício. Ou um interesse próprio e o acesso a informações que o fotógrafo tenha buscado sozinho. Fato é que a produção de Sétimo Catherini vem quase que continuar o trabalho de um seu predecessor das imagens de Itu, provavelmente o pioneiro das coleções de postais cujo tema é a cidade: Frederico Egner. Suas imagens editadas no início do século XX são por vezes refeitas por Setimo nas décadas de 1930 e 40, em muitos casos utilizando praticamente o mesmo ponto de vista.

Nas imagens circulantes de Catherini, o fotógrafo visita os locais mais conhecidos da cidade, também os mais vendáveis, aqueles que fazem parte do imaginário da população, que são seu ponto identitário. São imagens de edifícios, monumentos, edifícios-monumento, largos e praças, interiores de instituições religiosas, de ensino (figura 6) e de cultura. Alguns desses locais são revisitados por ele quando há a necessidade de se registrar mudanças significativas em sua configuração.

Porém, o longo período de produção e as facilidades advindas com o avanço tecnológico permitiram a Setimo produzir um conjunto muito maior de imagens que seu antecessor: sua coleção de postais atinge ao menos 164 unidades – essa a numeração encontrada até o momento nas coleções pesquisadas no Museu Republicano de Itu e em acervos particulares.

Aliás, uma das características mais marcantes e identitárias de suas imagens é o modo como aparecem a legenda e a numeração sequencial de cada fotograma, gravados manualmente sobre a própria fotografia e em locais escolhidos conforme as áreas tonais da imagem. Nas fotografias não circuláveis, aquelas que primordialmente não compunham a coleção de postais, o fotógrafo anotava a autoria das mesmas por meio de clichê gravado em relevo no canto inferior direito das imagens.

No entanto, para além da autoria e identificação do assunto gravado nos postais, um dado imprescindível para o mapeamento de sua produção não aparece anotado nas imagens: a data de sua realização. Essa, uma das maiores buscas deste projeto.

A pesquisa

Iniciado no primeiro semestre deste ano, o presente estudo busca a identificação do acervo do fotógrafo Setimo que encontra-se disperso em coleções diversas que são, em sua maioria, particulares, inclusive a da própria família Catherini. A partir da organização deste

acervo serão desenvolvidos estudos iconográficos espaço-temporais comparativos em interação com outros acervos de imagens fotográficas de Itu, e também com o acervo de mapas da evolução urbana no período mencionado.

Para a consecução dos estudos referentes à obra do fotógrafo Setimo Catherine e a iconografia da cidade de Itu como um todo, pretende-se a identificação, classificação, duplicação digital, análise e interpretação do acervo das imagens urbano-arquitetônicas – e outros temas correlatos – às quais se tenha acesso. Para tanto, estão sendo seguidas algumas etapas de aprofundamento ao tema:

Identificação e coleta de dados

Compreende a busca de informações e material base para o inventário e catalogação do acervo, buscando aprofundamento gradual nas tipologias e bases documentais, a partir do reconhecimento do universo até a duplicação digital da iconografia. As fontes citadas refletem uma prévia aproximação ao tema, devendo ser constantemente revistas ao longo do estudo.

Reconhecimento: enumeração do universo de imagens do fotógrafo Setimo Catherine e de seus contemporâneos, bem como identificação de bases cartográficas distintas, possivelmente disponíveis para coleta de dados. A ser realizada através da catalogação inicial das reproduções e citações publicadas em livros, periódicos de circulação regional e publicações eventuais (revistas, edições comemorativas de jornais, prospectos);

Fontes primárias: pesquisa de reproduções primárias das imagens em instituições públicas e coleções particulares, confrontando-se a pesquisa de reconhecimento com estas fontes em busca do recobrimento de toda coleção.

Duplicação digital das imagens

Seguido à identificação do material é necessária a duplicação digital das imagens para compor banco de dados que viabilize o acesso imediato a elas e o desenvolvimento de análises.

Revisão bibliográfica

Estudo sistemático de publicações relacionadas ao tema, caracterizadas por diferentes aspectos quanto à abrangência:

Fundamentais: tratam-se das fontes de aproximação aos assuntos abordados, incluindo-se publicações voltadas para a história da cidade de Itu, história da fotografia e do cartão-postal, registros da iconografia local e regional, história das configurações urbanas paulistas, vocabulário arquitetônico;

Conceituais: abordagens que se debruçam sobre as análises da iconografia de um modo geral, das escolas artísticas, do léxico fotográfico, das configurações espaciais, das relações homem x meio-ambiente urbano, dos hábitos humanos;

Aplicadas: referem-se a estudos direcionados a pesquisas afins, que tratam de temas correlatos e que visam a análise dos resultados obtidos ao longo da pesquisa em voga.

Análise e classificação dos dados

Categoricamente, as imagens serão analisadas e classificadas por meio dos seguintes aspectos, que visam o reconhecimento de características camunais às imagens, não sendo, portanto, exclusivas:

Autoral: fotógrafo, casa editorial;

Físico: formato, base, mídia, gravação, coloração;

Fotográfico: técnico, compositivo, substancial (temática)

Urbano-Arquitetônico: conjuntos urbanos, escolas arquitetônicas, evolução da malha urbana, substituições arquitetônicas, infra-estrutura urbana, equipamentos urbanos;

Social: comportamentos humanos, manifestações sociais;

Geográfico: ponto de vista, abrangência do enquadramento, sobreposições;

Épico (linha evolutiva): data declarada, data de publicação, data definida por meio de bibliografia, data estimada através da inter-relação entre todos os aspectos anteriores.

Banco de imagens

Criação de um banco de dados digitalizado das imagens catalogadas e parametrizadas de acordo com as análises classificatórias aqui explicitadas, com possibilidade de buscas por meio de palavras-chave, servindo como fonte de acesso rápido ao material de pesquisa, bem como fonte para pesquisas futuras.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil – 1840/1900**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Pró-Memória, 1985.

IANNI, Octavio. **Uma cidade antiga**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Museu Paulista da USP, 1988.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2006. 412p.

_____. **Fotografia e história**. 2. ed. rev.. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 167 p.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed.. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 172p.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Casa Paulista**. São Paulo: EDUSP, 1999.

LIMA, R. Pelas Lentes de Sétimo. **Revista Campo & Cidade**, Itu: v. 16, p. 13-20, dez. 2001.

NARDY FILHO, Francisco. **A Cidade de Itu**. Vol. 1-6. Itu-SP: Ottoni Editora, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **El significado de las artes visuales**. Madri: Alianza Editorial, 1987.

PROGRAMA MONUMENTA. **Sítios históricos e conjuntos urbanos de monumentos nacionais: sudeste e sul**, vol. 4; Col. Cadernos Técnicos. Brasília: Ministério da Cultura, Programa Monumenta, 2005.

SOUZA, Jonas Soares de. **A Cidade da República**. In: *História e Energia*, v. 8, p. 9-15, São Paulo: FPHESP, 2000. 78p. il.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**, 4 ed. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2007.

TOSCANO, João Walter. **Itu – Centro Histórico: estudos para preservação**. Dissertação de Mestrado: USP, 1981.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Postaes do Brazil (1893-1930)**. São Paulo, Metalivros, 2002.

IMAGENS



FIGURA 1: CARTÃO-POSTAL Nº 113 – *ESTAÇÃO SOROCABANA* (edificação atual), s/d. Fotógrafo: Setimo Catherini. Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu-USP.

FIGURA 2: CARTÃO-POSTAL Nº 44 – *ESCRITÓRIO DA CIA. ITUANA FORÇA E LUZ*, s/d. Fotógrafo: Setimo Catherini. Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu-USP.



FIGURA 3: CARTÃO POSTAL Nº 23 - *MERCADO MUNICIPAL*, s/d. Fotógrafo: Setimo Catherini. Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu-USP.

FIGURA 4: CARTÃO-POSTAL Nº 153 – *PRAÇA PADRE MIGUEL (MATRIZ)*, s/d. Fotógrafo: Setimo Catherini. Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu-USP.



FIGURA 5: CARTÃO-POSTAL Nº 7 - *MUSEU REPUBLICANO*, s/d. Fotógrafo: Setimo Catherini. Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu-USP.

FIGURA 6: CARTÃO-POSTAL Nº 4 – *VISTA PARCIAL - ITÚ*, s/d. Fotógrafo: Setimo Catherini. Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu-USP.



FIGURA 7: CARTÃO-POSTAL Nº 31 - *PANORAMA DE ITU*, s/d. Fotógrafo: Setimo Catherini. Fonte: Acervo particular de Jair de Oliveira.

FIGURA 8: REFORMA E AMPLIAÇÃO DO *BAR E FOTO SETIMO*, 1941. Fotógrafo: Setimo Catherini (atrib.). Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu-USP (reprodução).



FIGURA 9: ANÚNCIO DO FOTÓGRAFO. Jornal *A UNIÃO: DEUS, PATRIA, FAMÍLIA*. Ano I, no. 1. Itu, 06 de fev. 1936 p. 03. Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu-USP).

FIGURA 10: CARTÃO-POSTAL Nº 53 – *SALA DE AULA – GYMNASIO DO ESTADO*, s/d. Fotografia: Setimo Catherini. Fonte: Acervo particular de Jair de Oliveira.

DIALÉTICA DAS FORMAS: A TEORIA DO ELEMENTO ADICIONAL EM PINTURA DE KAZÍMIR MALIÉVITCH

Angela Nucci*

Motivados pela necessidade de estabelecer novos critérios de avaliação da atividade artística muitos artistas da vanguarda russa buscaram durante as primeiras décadas do século 20 uma fundamentação teórica das artes com base em fundamentos científicos.

Embora tenham existido divergências teóricas e ideológicas na concepção do próprio termo ciência da arte, essa ligação entre artes e ciências não implicava em uma afirmação de postulados científicos dogmáticos, na equiparação de valores ou na suplantação de um conhecimento por outro, mas sim na tentativa de dissipar a oposição entre as disciplinas por meio da associação de dois modos de percepção do mundo, que isolados pareciam incapazes de fornecer uma visão total da realidade.

Além disso, frente às exigências do partido bolchevique que havia agregado grande parte dos artistas da vanguarda em seu quadro funcional, a consolidação de uma ciência da arte tornava-se necessária não apenas para delimitar e justificar social e moralmente a atuação dos grupos artísticos, mas funcionava enquanto resposta e crítica à abordagem subjetiva que definia grande parte da produção teórica realizada até então.

Ainda sob o impacto de importantes descobertas e teses, a exemplo da teoria da evolução das espécies de Darwin, foram desenvolvidos alguns trabalhos que buscavam estabelecer associações entre o campo das artes e biologia. Como apontado pela pesquisadora Charlotte Douglas (1984), na Rússia, a visão de um mundo dinâmico e em permanente evolução, tal como demonstrado pelas teses evolutivas da biologia, forneceu as bases para uma teoria modernista de transformação e evolução das formas artísticas. Neste sentido, a teoria de Darwin constituiu-se como um dos exemplos mais plausíveis de como a forma poderia ser determinada por uma série de fatores externos a ela; ou seja, demonstrava a existência de uma lei natural de interação entre organismo e ambiente.

Inserida nesse panorama, a Teoria do elemento adicional em pintura (1923-1926) de Kazímir S. Maliévitch propunha a investigação dos fenômenos observáveis na arte e nos artistas em duas dimensões principais. Em primeiro, propunha uma pesquisa analítica da “nova pintura de cavalete” (os “ismos”) capaz de revelar suas estruturas e determinar com precisão a filiação

* Doutoranda em História da Arte, IFCH – Unicamp. Agência financiadora: Cnpq.

de uma obra a um sistema pictórico ou outro; e em segundo, a aplicação pedagógica da teoria que, desvendando a visão particular do pintor sobre o mundo e a influência do ambiente sobre este, tornaria possível ao professor orientar o desenvolvimento dos alunos de acordo com as tendências naturais, evitando o efeito “prejudicial” do ecletismo no processo de aprendizagem.

Essa crítica ao ecletismo foi foco de debates teóricos não só na voz de Maliévitch, mas do teórico e crítico produtivista Nicolai Tarabukin ou mesmo em diversos textos do formalismo russo. Antidogmático em essência, o ecletismo – interpretado como a ausência de estilo por utilizar variados modelos e oferecer múltiplas interpretações da realidade – entrava em atrito com os postulados modernistas e as ambições científicas de diferentes correntes que buscavam consolidar suas teorias, reivindicando ao mesmo tempo o direito de deter uma suposta verdade ou visão de mundo.

No caso específico de Maliévitch, a crítica ao ecletismo aparece ligada à lógica da cultura artística, na medida em que o eclético é aquele que, partindo da imitação simultânea de diversos sistemas estéticos não alcança sua individualidade criadora, ponto *sine qua non* do modernismo.

Para Maliévitch, não a imitação, mas a análise dos sistemas Impressionista, Cézannista, Cubista, Futurista e Suprematista – por suas naturezas inventivas – formavam o conjunto teórico-prático necessário à formação dos jovens artistas e à compreensão de sua época. Vale ressaltar, que na Teoria do elemento adicional a obra de arte deixa de ser abordada por meio de uma conjunção histórica linear para ser analisada como fenômeno inserido em uma sucessão dialética de formas. Assim, a não-figuração é analisada pelo artista enquanto movimento coerente com a transformação das formas artísticas, inserindo-se num contexto não propriamente hierárquico.

Tal como concebido por Maliévitch e em ressonância às teorias formalistas russas, a análise dos estados da nova representação artística concentra-se no problema da forma: elemento organizador do fenômeno artístico e condição que permite a expressão das sensações do mundo. A forma, no entanto, varia de acordo com as condições econômicas, naturais, etc. sendo o indício exterior do eterno movimento da cultura e da consciência humana. Por esta razão, a cada corrente artística corresponderia um determinado elemento adicional, expresso por meio de relações de retas, de curvas e também de cores.

Partindo do pressuposto de que uma dada forma corresponde a uma determinada concepção de mundo, a destruição de uma forma antiga abriria caminho à destruição de uma velha concepção. Assim, a força do elemento adicional dentro da arte pictórica afetaria o modo de percepção dos fenômenos e esta tomada de consciência ultrapassaria os limites

exclusivamente estéticos, alcançando o sujeito uma nova compreensão das relações do trabalho, da religião e da política.

Todavia, aponta Maliévitch, a sociedade compreendia a arte apenas sob o aspecto imitativo, o que era representado pelo trabalho dos artistas mais fiéis à realidade visível do que a sua intuição criadora. Assim, tudo o que não correspondia à norma era considerado doentio pela maioria da sociedade erudita e pela crítica; inversamente, uma parcela dos artistas considerava o ponto de vista da maioria anormal.

Essa divergência, segundo Maliévitch, seria causada pela existência concomitante de duas concepções artísticas distintas: a “científico-formal” e a “estético-artística”. A primeira, tendo sua origem no consciente, obedeceria aos preceitos lógicos da vida prática e seria representada por meio de fenômenos visuais objetivos; a segunda, originada do “supraconsciente” (a “mente intuitiva”) seguiria somente a lógica dos valores pictóricos, sendo expressa por meio de fenômenos visuais não-objetivos.

Se Rembrandt é a norma(lidade) para a maioria da sociedade, como afirmava Maliévitch, a arte moderna seria metaforicamente o resultado de alguma “patologia” responsável por sua transformação morfológica. Dentro do mesmo raciocínio, as condições ambientais poderiam estimular ou retrair o desenvolvimento de determinadas culturas pictóricas e alterar a percepção dos artistas em relação aos fenômenos naturais.

O “diagnóstico” só seria possível na medida em que fossem identificados os “germes” artísticos; estruturas formais que ao se infiltrarem em um sistema desenvolvem-se e provocam sua mudança, os quais Maliévitch nomeava de “elementos adicionais” (*pribavotchnyi èlement*)¹.

Nesse sentido, o estudo da cultura pictórica seria comparável à análise bacteriológica esclarecendo a causa das perturbações nos artistas e nos organismos pictóricos. Em contrapartida, a correspondência quase imediata entre as formas adotadas nas obras realistas e as imagens da natureza indicaria a ausência de qualquer espécie de elemento adicional e o consequente estado de “sanidade” desta corrente artística.

Como discorre Maliévitch sobre a questão:

Os primórdios do Futurismo e do Cubismo conduziram muitos médicos à suposição que os Futuristas e Cubistas, como o resultado de uma perturbação patológica, perderam a capacidade de perceber o fenômeno em sua totalidade e eles tentaram provar esta hipótese

¹ Traduções francesas mais usuais: *élément ajouté* e *élément additionnel*; traduções inglesas: *additional element* e *supplementary element*.

comparando desenhos dos Cubistas com desenhos de doentes mentais nos quais o tema foi desmembrado e apresentado como partes separadas, sem conexão.

[...]

Os críticos, invariavelmente, buscaram apresentar toda forma nova da arte como, primeiramente, um fenômeno insalubre. Agradou-lhes recentemente rastrear estas novas formas artísticas na classe patológica, chamando os artistas de Filisteus, místicos, idealistas, etc., mas reprovando os artistas, acima de tudo, com a acusação de que seus trabalhos eram ininteligíveis às “massas populares”. (MALEVICH, 2003: 48).

Por meio da Teoria do elemento adicional em pintura, Maliévitch elaborou um modelo capaz de analisar as transformações estilísticas da arte, propondo a desmistificação do processo criativo em resposta ao suposto caráter inacessível da arte moderna. A pintura, até então vista como o reflexo de um impulso meramente emocional do artista, poderia ser investigada a partir de relações formais definidas pela combinação de retas e curvas e de valores de cor.

Embora as conclusões e pressupostos não sejam aqui tão invariáveis como nas ciências exatas ou nomológicas, tal postura carrega evidentemente uma intenção cara às ciências exatas: a de constituir uma fórmula, de enunciar uma constante de sistematização, descobrindo na base de diferentes construções pictóricas algo estável.

Portanto, se a rigor o termo “fórmula” parece deslocado de seu contexto habitual (o das ciências exatas) talvez seja possível afirmar que na Teoria do elemento adicional em pintura, Maliévitch parta de uma hipótese, uma abordagem que busca um modelo de funcionamento científico, o qual se encontra na esfera do discutível, mais que do universal.

A demonstração das fórmulas de cada sistema pictórico foi empreendida em um conjunto de tabelas no qual o artista apresenta uma espécie de sequência de “lâminas”, de “culturas” gráficas formadas a partir de amostras recolhidas em obras da modernidade.

Assim, se o bacilo de Koch (analogia adotada por Maliévitch) é a estrutura que inserida em um organismo torna-se capaz de alterá-lo de seu estado normal, o elemento adicional é aquele que inoculado em um estudante ou em um organismo pictórico torna-se capaz de subverter a norma existente, o que é expresso pela utilização de novas formas e de uma nova técnica, resultando na destruição de antigas concepções e no surgimento de um ponto de vista inovador.

Na Introdução à Teoria do elemento adicional em pintura publicada pela Bauhaus (1927), Maliévitch descreve os experimentos realizados no Instituto estatal da cultura artística de Leningrado - *Guinkhuk*, nos quais ministrava aos estudantes diferentes dosagens dos elementos

adicionais, verificando a influência assim como a resistência ou vulnerabilidade dos estudantes à ação destes elementos. Portanto, para Maliévitch, se corretamente identificados e isolados, os elementos adicionais poderiam atuar como reagentes ou inibidores dos processos criativos nos artistas e na transformação dos sistemas artísticos.

Nesse sentido, a ideia de inoculação do elemento adicional pode ser interpretada em um caminho de via dupla ao promover a evolução do artista para uma cultura seguinte ou inversamente, sendo empregada como agente purificador ou profilático - tal como uma vacina - por meio da qual seria possível preservar um estudante da influência de uma determinada cultura estética, ou de várias, como no caso dos artistas de tendência eclética.

De acordo com a analogia utilizada por Maliévitch, o ecletismo seria comparável a uma infecção generalizada por diversas bactérias, isto porque, se o elemento adicional representa uma espécie de bactéria, a coexistência de diversas bactérias em um único organismo poderia ser letal a este, ocasionando em um primeiro estágio um desacordo plástico e a confusão de sensações estéticas e por fim a inibição ou o bloqueio do estudante.

Por esse motivo, a partir da análise dos trabalhos, de entrevistas e questionários individuais Maliévitch elaborava um “diagnóstico” e uma “dieta” para cada aluno de acordo com a tendência artística preponderante expressa em suas obras. A identificação e o isolamento de cada elemento adicional constituíam etapas fundamentais de sua metodologia de ensino. Em seguida, era preciso orientar os estudantes para que trabalhassem sobre um único elemento estrutural por vez.

Um dos objetivos de seu método era, portanto, ajudar o aluno a atingir o estado puro de cada cultura artística e a consciência plena das diferentes sensações pictóricas. Dentro deste raciocínio, quanto mais profunda fosse a infecção, maior seria o grau de pureza plástica alcançado pelo artista, o que conduz a hipótese de que o estágio mais avançado da infecção artística – e conseqüentemente de distanciamento de uma concepção objetivada do mundo – seria expresso pela não-figuração.

O pesquisador Matthew G. Looper apresenta uma visão interessante relacionando a metáfora patológica do elemento adicional com a tradição do Romantismo, que associava a tuberculose com a ideia do gênio criativo. De acordo com o autor, a escolha do bacilo de Koch é emblemática, pois fundamenta um “modelo científico moderno” do gênio artístico:

Segundo a concepção Romântica, a tuberculose foi vista frequentemente como um estimulante à criatividade artística. Depois da descoberta do agente responsável pela doença, em 1882, escritores começaram a apontar produtos do bacilo da tuberculose como os agentes que promoveram gênios; dois dentre tais escritores eram os médicos

Lawrence Flick e Arthur Jacobson, os quais no livro *Gênio: Algumas Reavaliações* (1926) expõem: “Agora é completamente concebível que os subprodutos tuberculosos são capazes de afetar profundamente o mecanismo de mentes criativas, assim como influenciar suas criações”. Às vezes, porém, o próprio bacilo foi citado como uma causa de gênios: “Foi dito que um homem é o que seus micróbios lhe fazem, e em nada isto pareceria mais verdadeiro que com o gênio”. O modelo de Maliévitch, no qual o elemento adicional muda a habilidade do artista para perceber também como muda seu comportamento artístico, deve muito a esta ideia da tuberculose como uma doença que induz à criatividade e estimula a visão artística. Neste contexto, o uso por Maliévitch da bactéria da tuberculose como uma metáfora para o elemento adicional implica que a pintura moderna que manifesta elementos adicionais é um produto do gênio. (LOOPER, 1995: 45)

Entretanto, não parece que Maliévitch tenha empregado a analogia entre os novos sistemas artísticos e o campo bacteriológico na intenção de fundamentar, apenas com a adoção de uma terminologia médica (inoculação, infecção, diagnóstico, resistência, paciente, organismo, etc.), o caráter científico de sua teoria. Tal analogia, conforme demonstra Maliévitch, foi utilizada enquanto recurso retórico determinando um ponto de referência para a explicação de sua teoria, ou em outras palavras, para explicar o desconhecido pelo conhecido.

A escolha do termo elemento adicional parece estar inserida na tentativa comum aos artistas da época de elevar as experimentações formais da vanguarda ao status de pesquisa científica, na busca de credibilidade frente às prerrogativas do regime soviético. Por outro lado, é relevante notar que Maliévitch se apropria de um conjunto de ideias bastante conservador, alterando-o não apenas por uma questão estratégica, mas marcadamente ideológica.

Todavia, é preciso lembrar que o tom científico, caro durante os anos 20, foi na década de 10 frequentemente tema de paródias e chacotas para os artistas do Futurismo russo, grupo ao qual Maliévitch estava profundamente integrado.

Opondo-se aos cânones estéticos do passado, ao bom gosto e às normas da sociedade burguesa, publicando de maneira provocativa seus manifestos em papel higiênico ou de embalagem (como em “Uma Bofetada no gosto público”, de 1912), anunciando aos berros suas conferências, desfilando com rostos pintados e colheres de madeira na lapela ou apresentando-se com roupas extravagantes (a exemplo da célebre camisa amarela de Maiakovski) os artistas futuristas chocavam o público, provocavam o riso, mas acima de tudo questionavam os valores

quebradiços de uma sociedade burguesa em vias de uma grande revolução. Seus quadros, poemas e manifestos ridicularizavam a utilização de galicismos ou terminologias científicas tão comuns nos círculos eruditos russos da época, e mesmo determinados deslocamentos linguísticos e neologismos empregados na *zaum* demonstravam a intenção de criar jogos irônicos ou burlescos com as palavras. A própria ideia de uma língua *transmental*, “além da razão” prova que o universo criado pelos artistas futuristas visava romper com a lógica comum e com a noção e valoração de pensamento racional.

Contudo, esse conjunto de procedimentos estilísticos e performáticos não resultava em uma exclusão simplista e sumária da razão, mas no pressuposto de existência de uma consciência mais abrangente, que somasse a intuição ao processo racional.

Por outro lado, embora a ideia da arte moderna como uma espécie de patologia possa parecer contraditória dentro do discurso de um artista místico que foi um dos maiores teóricos da não-figuração e um dos protagonistas da arte moderna, a analogia com as práticas de isolamento adotadas pelo Comitê Popular para Saúde em combate à tuberculose e a utilização da metáfora patológica entre o bacilo de Koch e os elementos formais mínimos responsáveis pela corrupção inventiva da arte moderna parecem figurar como uma resposta irônica às “medidas sanitárias” adotadas pelo governo e pela crítica à erradicação da epidemia modernista e ao isolamento de seus agentes:

Na província, os elementos da cidade assimilados pelo pintor desaparecem do mesmo modo como uma enfermidade adquirida na cidade é curada em uma clínica de recuperação (no campo). Tais considerações podem perfeitamente contribuir para que as pessoas em geral e a crítica especializada considerem o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo como manifestações de enfermidades, das quais o artista pode se curar... Bastaria afastá-los do centro energético da cidade – de sorte que ele não veja máquinas, motores e fios e se entregue à adorável contemplação de colinas, prados, vacas, camponeses e gansos – para curá-lo do sofrimento cubista ou futurista. Se após uma estada mais prolongada na província, um futurista ou um cubista retornasse à cidade com uma série de adoráveis paisagens, ele seria alegremente recebido por seus amigos e pelos críticos como alguém que redescobriu a arte sadia. (MALEVITCH. In CHIPPI, 1996: 342)

Além da irreverência futurista, é preciso ressaltar ainda a influência da tradição russa do riso irônico, amargo ou satírico - de Gogol a Zochtchenko, de Saltikov a Tchekhov - que por tantas décadas serviu de instrumento de crítica e de denúncia à indignação social.

Ao colocar em dúvida o senso lógico do mundo em proveito de uma visão “supraconsciente” ou *transmental*, Maliévitch parece retomar a atitude futurista de desdém em relação ao saber secular, racional e científico. Diferente de muitos pensadores contemporâneos, como L. Trotski (“Literatura e Revolução”, de 1923), Maliévitch admite a necessidade da análise objetiva da arte, mas não encerra o trabalho artístico em uma sistematização exclusivamente teórica ou cientificista, pois não acreditava na ciência ou na tecnologia como meio utópico de vencer a natureza e atender às necessidades da sociedade socialista. Ou ainda, ainda, como aponta o pesquisador Frédéric Valabrègue:

Maliévitch delinea sua evolução pictórica por grades e esquemas rigorosos. Trata-se de expor com clareza um conjunto de problemas, antes de ultrapassá-los. O estágio científico é necessário. É um momento da verdade e da autenticidade, dois imperativos imprescindíveis de uma criação artística digna deste nome. Mas este estágio prova ser rapidamente insuficiente se ele não está inserido em uma visão mais ampla: a filosofia do sem-objeto que é um absoluto englobando os limites da verdade científica. (VALABRÈGUE, 1994: 207).

Referências Bibliográficas

- CHIPP, Herschel B., *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CONIO, Gérard. (trad.e pref.), *Le Constructivisme Russe*, 2 vol., Lausanne: l'Âge d'Homme, 1987.
- DOUGLAS, Charlotte, “Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art”. *Art Journal*, vol. 44, n° 2, Art and Science: Part I, Life Sciences, 1984, pp. 153-161. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198422%2944%3A2%3C153%3AEATB MI%3E2.0.CO%3B2-6>>. Acesso em: 06 jul. 2007.
- LODDER, Christina, *El Constructivismo ruso*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- LOOPER, Matthew G., “The Pathology of Painting: Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich”. The Johns Hopkins University Press and the Society for Literature and Science, 1995. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/configurations/v003/3.1looper.html>. Acesso em: 06 jul. 2007.
- MALÉVITCH, K. S., *Écrits - présentés par Andrei Nakov*, Paris: Édition Gérard Lebovici, 1986.
- _____, *La Lumière et la Couleur*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

_____, *Les Arts de la Representation – Quatorze articles traduits de l’ukrainien et annotés par Jen-Claude et Valentine Marcadé, suivi de Jen-Claude Marcadé: Nouveaux aspects de la recherche Malévitchienne*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1994.

UMA METODOLOGIA CRÍTICA SEGUNDO O LÁZARO DE SCROVEGNI.

Antônio Leandro Barros*

“Não os temais, pois; porque nada há encoberto que não venha a revelar-se, nem nada oculto que não venha a tornar-se notório.”

(Matheus, 10:26.)

O afresco “*A Ressurreição de Lázaro*”¹, situado na capela Scrovegni, em Pádua, Itália, é mais do que a apresentação de um tema bíblico, mais do que mera ilustração dos evangelhos. Seguindo com coerência, a percepção de imagens religiosas localizadas no interior de espaços religiosos deve ser bastante particular – caso não partamos desta premissa, este será um esforço crítico estéril e pobre. O tema mesmo do afresco é peculiar, e apropriado às questões crípticas, apropriado a natureza menos evidente da pintura: a de *matar o vivo e de fazer viver o morto*. Porém, isto não significa que a pintura, enquanto coisa morta, dê vida ao acontecimento de séculos já remotos, mas antes o inverso, aquele acontecimento já “morto” no passado a dar vida à pintura, ou seja, a pintura, coisa morta, vive e o ocorrido, coisa viva, morre – que vem a ser o tema preciso da *Ressurreição de Lázaro*. Estamos diante de uma imagem que revela o que é propriamente o ver, ou uma modalidade do ver²; que conseqüentemente nos propõe uma metodologia crítica baseada numa aproximação da iconologia à fenomenologia. O interesse do presente artigo, logo, é demonstrar que método e que modalidade seriam estas através de uma crítica interpretativa e estrutural do mito e não da doutrina teológica. Buscamos uma lógica interna ao afresco de Scrovegni bem como ao respectivo capítulo do evangelho de João, como meios artísticos complementares e correspondentes. Antes de um significado, interessa-nos um sentido para a obra, ou melhor, um sentido possível dessa obra de arte.

Numa descrição superficial da pintura, percebe-se que em um ambiente raro encontra-se um conjunto de pessoas a testemunhar um acontecimento bastante significativo. O famoso trecho do evangelho de João é muito preciso e precioso – por isso: cuidado. Esse afresco não representa a chegada de Jesus ao sepulcro de Lázaro, e nem mesmo a ressurreição, mas o último ato do grande milagre. Ainda assim, tomemos por inteiro o capítulo **Ressurreição de Lázaro**, do

* Mestre em História da Arte (UERJ).

¹ Afresco pertencente ao conjunto de pinturas realizadas por Giotto de Bondone por toda a extensão interna da Capela dos Scrovegni, durante os anos de 1300 e 1306. Nos séculos seguintes, tal conjunto artístico tornou-se uma notória fonte de inspiração para artistas das mais variadas tendências e estilos, dentre os quais Michelangelo, Matisse e Diego Rivera. Visualização maior da imagem no anexo 1.

² Segundo a modalidade de imagem intitulada por Didi-Huberman como: “crença”. Esta modalidade foi explicada na introdução. Ver: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 1998.

Evangelho de João (11:38-44), que trata precisamente da situação do nosso objeto³; a primeira frase é: “Tornou Jesus a comover-se profundamente e foi ao sepulcro” (JOÃO, 11:38).

Frase essa muito significativa porque em outras passagens Jesus é capaz de realizar milagres, inclusive de mesma potência e magnitude⁴, sem necessitar locomover-se. No entanto, nesse relato em questão, Jesus preocupa-se em ir ao sepulcro: e vai comovido! É interessante ressaltar a noção implícita no verbo “comover”, pois o prefixo “co” indica conjunto, isto é, um movimento sincrônico; Jesus não apenas moveu-se em direção ao sepulcro, mas comoveu-se⁵. Assim, Jesus é o contemplador que vai ao sepulcro, e Lázaro se apresentará como o objeto digno de contemplação. Conforme pontuado no primeiro parágrafo, deve-se perceber a imagem (ao menos as religiosas que habitam locais sagrados) de maneira diferenciada, talvez crente, comovida. O observador deve tornar-se *assistente*, isto é, não apenas assistir a uma obra de arte, mas assistir uma obra de arte. Disso decorrerá o *miraculum*: “aquilo digno de ser visto”.

“Tornou Jesus a comover-se profundamente e foi ao sepulcro. Era uma caverna com uma pedra sobreposta.” (JOÃO, 11:38)

Ainda que ela mesma não esteja morta essa imagem guarda em si a morte de um fato (seja ele literário ou literal), e sendo assim também a própria imagem, para além das figuras, pode ser encarada como “sepulcro”. A propósito, uma característica singular dessa imagem é a sepultura de Lázaro (outras imagens em anexos ao fim do artigo); até mesmo sua cor difere da cor das outras montanhas que figuram no decorrer das cenas da capela, e sua entrada estava coberta com uma placa de pedra. A forma pontiaguda e de base larga, verticalizante, torna essa a própria representação de uma pirâmide⁶:

³ Não se trata de subordinação da imagem ao texto apostolar, nem o contrário. A intenção é exatamente evidenciar os diálogos existentes entre os dois meios artísticos, pintura e literatura, de forma que o “alegorismo” medieval remeta de um signo ao outro e de volta – *analogia entis*.

⁴ Ver Mateus 8:5.

⁵ Curioso como na imagem de Scrovegni a figura de Jesus apresenta um rosto sério e concentrado em Lázaro, ressaltando o sentido da palavra “comover-se”. O personagem de Jesus não parece sensibilizado exteriormente, mas posto em ação interior.

⁶ A análise de outras pinturas de mesmo tema confirma que o afresco de Scrovegni é muito peculiar. É raro uma imagem com tal tema em que a tumba surja como uma pirâmide: não a vemos nas obras de Michael Pacher, de Aelbert Ouwater, e nem na de Van Gogh; nas pinturas de Rembrandt e de Caravaggio a cena é representada num ambiente fechado e indefinível; e nas obras de Juan de Flandres e na de Geertgen, Lázaro recebe o milagre em um local semelhante a um cemitério. Na obra de Tintoretto, Lázaro não está numa cripta, mas é retirado de um grande monte de terra que apresenta alguma semelhança com a forma piramidal. Esta é uma relação possível: “*a pirâmide participa do simbolismo do montículo funerário com o qual se recobria o corpo dos defuntos; ela é um montículo de pedra, gigantesco, perfeito, estendendo ao máximo as garantias mágicas esperadas das mais humildes cerimônias funerárias.*” (*Dicionário de Símbolos*. p. 719). Um afresco do mesmo tema, e também feito por Giotto, mas este na Igreja de São Francisco de Assis, em Assis, já apresenta estruturada uma cadeia

o cume de uma pirâmide simbolizaria o Verbo demiúrgico, Força primeira não engendrada, mas emergente do Pai e que governa toda coisa criada, totalmente perfeita e fecunda. Assim, no final da ascensão piramidal, o iniciado atingirá a união com o Verbo, como o faraó defunto se identifica, no oco da pedra, com o deus imortal. (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2005: 721)

Ora, a pirâmide é aquilo que tem por função proteger o morto, quer dizer, salvar o morto da morte mesma; todavia, essa, de Lázaro, não apresenta o aspecto racional e geométrico característico de outras, ela apresenta somente o aspecto mágico, ligado aos ritos funerários. É esta uma pirâmide de formas orgânicas. No cume vemos brotar uma vegetação como a vida a recomeçar seu ciclo, pois o curioso desta pirâmide é que embora guarde o morto ela mesma está viva, e por sua natureza dá abrigo às raízes das árvores. Ironicamente, da mesma forma que a pintura, a cripta está a guardar o morto-vivo e a se mostrar viva, e daquilo que se ergue em aparência por sobre sua superfície ela esconde a semente e a raiz.

Como *mural* – localizado na parede da Capela Scrovegni – a pintura conserva um sentido de cerceamento, de guarda, de impedimento da passagem ou mesmo do olhar. Toda pintura mural é um desafio ao contemplador, um desafio a atravessar o muro de fina película, a comunicar-se com o seu interior.

“Tirai a pedra”, ordenou Jesus. ‘Senhor’, disse-lhe Marta, irmã do defunto, ‘já cheira mal; está com quatro dias...’ Tornou-lhe Jesus: ‘Não te disse eu que verás a glória de Deus, se creres?’ (JOÃO, 11: 39-40)

O contemplador capaz de comover-se exige a eliminação da superfície que o separa de Lázaro. E é belo como a pintura de Giotto apresenta a tampa do sepulcro como um delicado desenho marmóreo, frio, e que, contudo, impede o contato como o que realmente importa. Note-se que o lacre, a pedra, não foi colocado pelo próprio sepultado, mas por outras pessoas – a imagem enquanto cripta também recebe de pessoas próximas verdadeiras pedras capazes de vedar o contato real com a obra. Em outras palavras, diante de uma imagem, o crítico deve remover da entrada toda uma pesada carga historiográfica e crítica que terminam por filtrar ou mesmo impedir o contato entre o contemplador e a obra. Com efeito, idealmente o próprio crítico deve abster-se de suas convicções e paradigmas, afim de que o real diálogo intuitivo com a

montanhosa ao invés de uma montanha piramidal isolada – embora a imagem tenha clara relação com a posterior de Pádua. É somente numa pintura de Duccio, evidentemente inspirada na capela dos Scrovegni, que a mesma forma piramidal surge com vigor, porém muito mais pontiaguda.

imagem construa todas as lógicas a partir de si – apesar do vaticínio de Marta: “*já cheira mal*”. A tampa do sepulcro também é um convite ao olhar, é, entretanto, “aparência pura” que separa o *assistente* do *assistido*; nesse sentido Jesus não direciona o olhar ao tampo, mas o deixa a cargo de dois outros personagens (um deles mantém o olhar perdido, ao passo que o outro permanece a mirar fixamente os desenhos da pedra).

“Tiraram, pois, a pedra. Jesus levantou os olhos ao céu e disse: ‘Pai, graças te dou, porque me atendeste; bem sabia eu que sempre me atendes, mas por causa do povo em derredor é que o disse, para que creiam que tu me enviaste’. Dito isso, bradou: ‘Lázaro, vem para fora!’”. (JOÃO, 11:41-43)

É só então, a partir dessa frase, que ocorrem todas as ações da cena em Pádua. Surge diante da cripta a figura de Lázaro afinal, coberto de tecidos desde as solas dos pés até o topo da cabeça, estando completamente amarrado e enlaçado. É um morto mumificado. E a múmia não é exatamente a imagem do morto coberta pelo tecido branco que poderia ser usado como suporte para a pintura? A múmia, genericamente, é a imagem da coisa morta transmutada em textura, mas a própria textura permite leitura, a leitura de um corpo morto, ou a leitura de alguém morto; pois a leitura deve ser, presumi-se, capaz de atravessar a textura. Porém, os personagens ao lado de Lázaro também estão cobertos por vestes até o rosto e, contudo, ninguém os interpretaria como mortos ou múmias – o que na verdade eles são, posto que Jesus, aquele que dá vida à *imagem*, só tem olhos para Lázaro.

Ademais, disse Jesus ao removerem a placa de pedra que selava o túmulo: “*Lázaro, sai para fora!*”, e assim o novo-vivo deixou para trás de si a escuridão cavernosa de seu túmulo, a escuridão que a visão não venceu, escuridão: aquilo mesmo que não se tornou imagem. Lázaro, então, é tudo aquilo que se tornou iluminado. A cena nos mostra que Lázaro saiu, e que saiu sozinho!, sem ajuda ou amparo de nenhum dos presentes (como era de se esperar, porque os milagres sempre conferem autonomia àqueles que os recebem). Assim, o morto apesar de mumificado, tapado, vedado, e amarrado, voltou às vistas por ele mesmo. Ou seja, o morto voltou a viver! Eis o milagre, o *miraculum*, o digno de ser visto ou o dignificado pela visão.

Chama-se *afresco* a pintura realizada sobre a massa ainda fresca, contudo disso resulta que a pintura mantém-se fresca, isto é, conserva suas propriedades, a obra (normalmente) não envelhece, não definha, ela permanece fresca como foi no nascimento; e de fato renasce em todo

novo olhar.⁷ Assim, poeticamente, para além do mural está o afresco, e para além do afresco está a obra de arte – porque, atenção, apesar do afresco estar enfim revelado, Lázaro ainda permanece em reserva, a obra ainda continua velada pela textura. É a questão críptica de retorno. Toda a textura que envolve Lázaro, apesar de revelá-lo, também vela seu conteúdo último como um criptograma: signo que não apresenta diretamente o significante, mas sim forma que disfarça o conteúdo. No entanto, o criptograma não impossibilita o acesso à verdade, ao saber interior da obra – é, antes, mais um intérprete do que um obstáculo porque ocultando apenas pela metade convida ao descobrir.⁸

“Saiu o que estivera morto, trazendo os pés e as mãos ligados com ataduras, e o rosto envolto num sudário. Ordenou-lhes Jesus: ‘Desenlai-o...’ (JOÃO, 11: 44)

Logo, cabe a todos os demais leitores/observadores da cena a libertação da obra. Para que todos possam ver realmente é preciso que “atravessem o texto, que o leiam!”, que “desamarrem-no”. Eis a própria representação do ato de ver – bem como do ato de ler. A salvação de vida do texto depende fundamentalmente da leitura do leitor. Segundo Derrida, resumindo essa noção de leitura:

“Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível.”
(...) “A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura.” (DERRIDA, 1997: 7.)

Diante de uma imagem o que vemos é uma coisa morta, e é somente no contato íntimo entre contemplador e obra, e entre obra e contemplador, que a imagem torna-se viva; conforme

⁷ A imagem em questão neste artigo, para além de suas restaurações, acumula mais de setecentos anos de vida.

⁸ Conforme uma antinomia esotérica, o criptograma é: *aquilo que se revela velando-se, e aquilo que se vela revelando-se.*

Com relação a iconografia do corpo coberto de tecidos: nas obras de Giotto há uma clara importância atribuída aos tecidos e vestes (conforme Norbert Wolf e Argan, obras supracitadas), porém, normalmente, esta técnica de Giotto é usada para revelar o corpo da personagem, e, neste Lázaro, foi usada inversamente para ocultá-lo criando um corpo quase disforme. Já na obra supracitada de Caravaggio o morto surge completamente nu. Nas obras de Juan de Flandres, Michael Pacher, Aelbert Ouwater, e Geertgen o morto está apenas com as pernas cobertas por um lençol. E finalmente, na obra de Tintoretto o morto veste roupas como se tivesse vivido os últimos quatro dias. Somente a obra de Rembradt apresenta Lázaro coberto de tecidos brancos, à exceção do rosto.

Finalmente, quanto à autonomia do morto-vivo para levantar-se de sua cova, apenas as obras de Tintoretto e de Caravaggio contrariam as ordens de Jesus para que o morto saísse por suas próprias forças.

Didi-Huberman, a imagem viva é aquela que “ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente”⁹. E, para tal, é preciso criticamente dizer: “Lázaro, sai para fora!”. A obra sai, o contemplador desenlaça. Esse é o momento exato da cena em questão, o momento do desenlace. E não é gratuito. Como contemplador já nos *co-movemos* com a pintura, atravessamos o muro das meras aparências e rasa semiótica, convocamos a obra a revelar-se, e nos resta dar cabo do seu desenlaçar.

Voltando ao afresco, dentre todos os quase vinte personagens desta cena, quais os únicos que se olham nos olhos diretamente? Jesus e Lázaro, contemplador e obra, respectivamente. Seus olhares traçam uma linha reta precisa, e os dois nesse momento têm exatamente o mesmo tamanho figurativo. Eles tornaram-se iguais, estão de fato em comunicação¹⁰. A cena, inclusive, os expõe destacados das turbas que os cercam. É a essa modalidade da visão que Didi-Huberman denomina “crença”, ou seja, ver além dos olhos; ver de maneira muito mais intuitiva do que fisiológica.¹¹ É tornar-se imagem daquilo que se olha, e fazer daquilo que se vê a sua própria maneira de visão, a sua própria imagem de si. Igualar-se em imagem convém em troca de papéis simultaneamente, donde imagem e contemplador se perdem e se acham no jogo de olhares, donde imagem e contemplador não são imagem e contemplador, mas um ente único.

Resta-nos ainda analisar o comportamento de outra personagem: a mulher no canto direito da imagem, que com uma mão cobre a visão do corpo mumificado e com a outra cobre o nariz com a túnica – afinal antes do milagre o corpo já estava encarcerado há quatro dias. Todavia, nenhum outro personagem parece atingido pelo odor, nem mesmo os mais próximos do corpo de Lázaro; a explicação para isso é que essa mulher ao fim não viu – não verdadeiramente.

⁹ Como exemplo desta teoria, o autor apresenta a famosa passagem do livro “Ulisses”, de James Joyce, na qual o personagem Stephen Dédalus ao ver o mar, vê simultaneamente o olhar agonizante da mãe que o mira. Ou seja, a imagem-viva é aquela que nos remete a outra por dessemelhança. Ver: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 1998.

¹⁰ O mesmo jogo de olhares aparece na imagem egípcia sobre a *Ressurreição de Osíris* (anexo 3). Aquele que desperta o outro da morte (Hórus) e o morto-vivo (Osíris) olham-se dentro dos olhos, e ambos têm o mesmo tamanho representado. De um baixo-relevo de File. (E. A. Wallis Budge, *Osiris and the Egyptian resurrection*, Londres, Philip Lee Warner; Nova York, G. P. Putnam's Sons, 1911, vol. II, p. 58).

¹¹ Segundo exemplo do autor francês: frente à evidência de um túmulo esvaziado, o homem da crença produzirá um modelo imaginário no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – continua a viver no interior de um grande sonho acordado. E sentencia Didi-Huberman que este é o recalque característico, porém não exclusivo, do mundo cristão; sendo, portanto, a imagem mais do que a visão, sendo crença. Conseqüentemente, enquanto escritura, a imagem conserva em seu interior um saber indiferente à visão objetiva. Outro exemplo clássico desta modalidade visual, a “crença”, é a passagem também do Evangelho de João em que Maria Madalena diante do túmulo vazio de Cristo vê dois anjos (Jo 20:11).

A outra forma, segundo Didi-Huberman, seria a Tautologia, caracterizada nas palavras de Frank Stella: “o que você vê é só o que você vê”. É a modalidade inversa, trata-se da linguagem por sobre o olhar. Ver: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 199

Ela não percebeu o vivo, não foi capaz de ver ou ler, através dos tecidos, que o morto havia tornado-se vivo. Ela, infelizmente, só pôde perceber o morto.¹²

“Ordenou-lhes Jesus: ‘Desenlai-o e deixai-o andar’. (JOÃO, 11: 44)

Por fim a pintura é a arte do erguer, do fazer vertical, do fazer as vistas elevarem-se; e metaforicamente foi o realizado por Jesus enquanto personagem desse afresco: ele ordenou que o cadáver-múmia-textura-texto-imagem que estava deitado se levantasse. Logo, onde há apenas uma pintura é preciso fazê-la levantar-se.¹³ Segundo a proposta que se exprime nesse exercício de vista em Pádua, é esse o ato de crítico de arte. Assim, o ato crítico constitui um “atravessar da obra de arte”, mas não um “solucionar” – pois a obra, para o contemplador, é uma *questão* e não um *problema*. Desenlaxá-la é generosidade, andar por ela é arrogância, de modo que essa imagem da capela Scrovegni não está resolvida, mas atuante tornando impossível qualquer conclusão assertiva ou totalizante, e até mesmo discursiva (por que não? Esse artigo o prova.).

A ressurreição apenas começa.

“Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa

¹² “crença”, denomina Didi-Huberman a modalidade da visão que iguala o enfrentamento entre contemplador e contemplado, e disse Jesus no mesmo trecho do evangelho em questão: “Não te disse eu que verás a glória de Deus, se creres?”

¹³ O mistério da ressurreição é um dos mais emblemáticos em vários sistemas religiosos. Contudo, há certa tradição mística de que a ressurreição é um ato de elevação, de reerguimento. (Conforme: Alexander Roob, *El Museo Hermético. Alquimia & Mística*. Taschen, 2006.) Dentre as outras pinturas de mesmo tema supracitadas, todas exibem uma sepultura horizontal e na altura do chão, com exceção das obras de Giotto e de Duccio. Inclusive, na própria capela Scrovegni há uma cena de ressurreição com uma sepultura nestas especificações, trata-se da ressurreição do próprio Jesus. Outro exemplo, e último, desta tradição do *erguer* é a carta XX do tarô, a Carta do Julgamento, que simboliza a ressurreição e a consagração entre outras coisas; nela um ser celeste, possivelmente um anjo, invoca, através de sua corneta/trombeta, um morto a viver. E este morto-vivo se levanta, sem auxílio, de uma tumba horizontal e no solo. Por fim, deve-se ressaltar que em muitas destas ocasiões da ressurreição reverencia-se a uma *imagem*, como no caso do próprio Jesus, ou de Osíris, ou da carta XX do tarô. Voltando ao tema da Ressurreição de Lázaro, nos cabe a pergunta feita por Edouard Schuré: afinal quem é Lázaro? “Lázaro, que João designa simplesmente como o irmão de Marta e Maria de Betânia, é o personagem mais enigmático e mais singular dos Evangelhos. João apenas o menciona; os sinópticos não o conhecem. Ele não está ali a não ser pela cena da ressurreição. O milagre operado, ele desaparece como em um alçapão”. (Edouard Schuré, *A evolução divina da esfinge ao cristo*. IBRASA, 3ª Ed., São Paulo, 2009, p. 285.) Assim, estas questões não parecem reforçar a idéia de Lázaro enquanto imagem? Como escreveu Adorno: “cada obra de arte é um instante”. (Theodor Adorno, *Teoria Estética*. Edições 70, Lisboa, 1970, p. 17)

mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.”
(ALIGHIERI, Paraíso, Canto XXXIII)¹⁴

Bibliografia:

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Editora Martin Claret, 2008.
- AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *Teologia Mística*. Fissus Editora, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo & MAMMI, Lorenzo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana. V. 2: De Giotto a Leonardo*. Editora Cosac Naify, 2003.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Edições 70, 1974.
- BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. Editora Pensamento, 1995.
- CHESTERTON, G. K. *Ortodoxia*. Editora Mundo Cristão, São Paulo, 2007.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19º edição, 2005.
- DE DUVE, Thierry. *Na Cama com Madonna*; in: Revista Concinnitas n. 7. UERJ, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Editora Iluminuras, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 1998.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. São Paulo: Record, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, 2005.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol.2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Ed. 34, 2004.
- MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Cosac Naify, 2007.
- Novo Testamento. Texto Integral*. Martin Claret, 2006.
- WERTHEIN, Margaret. *Uma História do Espaço de Dante à Internet*. Jorge Zahar, 1º ed., 2001.
- WOLF, Norbert. *Giotto*. Taschen, 2007.

¹⁴ “E o que vi, desde então, na imensidade / Transcendeu quanto o verbo humano intente: / Cede a memória tanta majestade. / Qual homem, que, a sonhar, vê claramente / Depois só guarda a sensação impressa, / E o mais em todo lhe não volta a mente. / Tal eu; quase a visão inteira cessa. / Mas no meu coração quase destila / Doçura que em seu êxtase começa.” Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro.

Imagens:

1- (1300-1306 ?), Giotto Di Bondone, A Ressurreição de Lázaro, afresco, Capela Scrovegni, Pádua, Itália.:



2- (1300-1306 ?), Giotto Di Bondone, A Ressurreição de Jesus, afresco, Capela Scrovegni, Pádua, Itália:



3- A Ressurreição de Osiris:

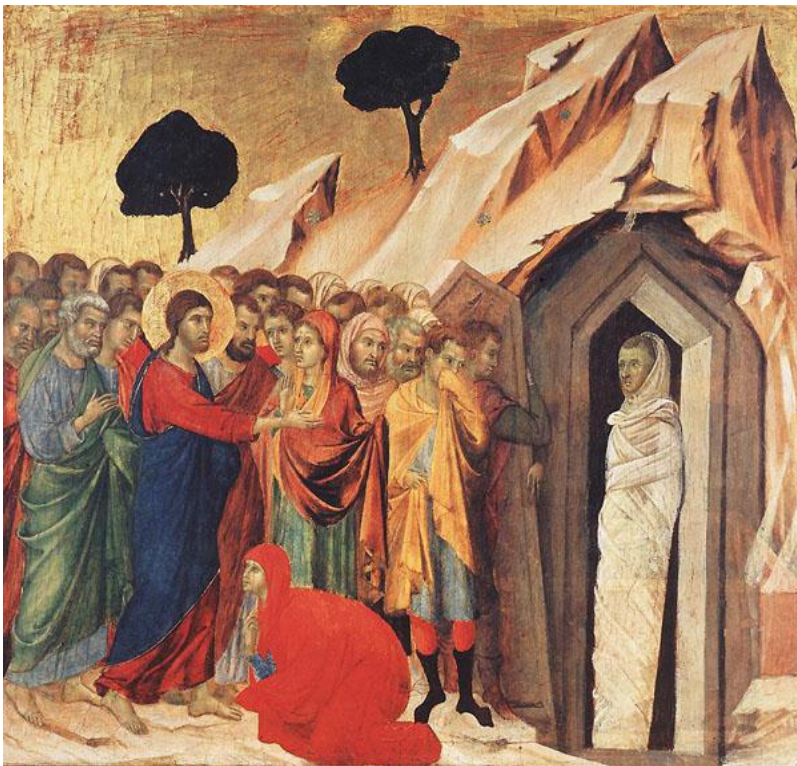


4- Outras pinturas com o tema “A Ressurreição de Lázaro”:

(1295-1300 ?), Giotto Di Bondone, A Ressurreição de Lázaro, afresco, Capela São Francisco de Assis, Assis, Itália:



(1308-1311 ?), Duccio, A Ressurreição de Lázaro, afresco, Itália:



PIERRE RESTANY: A PASSAGEM PARA A “ANTICARREIRA”

Caroline Saut Schroeder*

Durante a década de 1960, Pierre Restany esteve presente em vários acontecimentos artísticos na América Latina e acompanhou com especial interesse as edições da Bienal de São Paulo. O crítico francês vinha defendendo a reformulação estrutural da mostra, tendo em vista sua importância internacional. Em 1965, ano de realização da VIII Bienal, algumas das suas sugestões foram publicadas no *Correio da Manhã*. Segundo ele, o modelo pautado nas representações nacionais deveria ser substituído por uma fórmula temática:

A Bienal deveria ser então estruturada sobre uma ideia central, um estilo, um período e tempo, um material, etc. O tema central poderia ser escolhido por uma comissão de especialistas internacionais, que estabeleceriam uma lista de convites sem atender às nacionalidades dos artistas e referindo-se somente à temática pré-determinada. Portanto, a confrontação das obras seria internacional, mas essas seriam escolhidas dentro do quadro temático da exposição. (Restany..., 1965)

Vale ressaltar que a configuração da mostra vinha sendo questionada também por outros críticos e artistas, sobretudo pela falta de uma orientação conceitual, bem como pela escolha indiscriminada dos participantes e premiados. Para Restany, o júri de premiação necessitava de modificação urgente. O problema estaria no fato de que a Bienal conservava entre os jurados, também comissários, ou seja, aqueles que organizavam as representações do seu país acumulavam a função de julgar as obras. Este procedimento, segundo o crítico, provocava avaliações parciais e equivocadas.¹ O júri deveria ser integrado apenas por especialistas e que não fizessem parte de comissões de seleção.

Convidado pelo Itamaraty, o crítico visitou a *IX Bienal* de São Paulo, em 1967. Na ocasião, foi chamado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, para participar ativamente da organização de uma sala especial na edição seguinte da mostra. (JAYME MAURÍCIO, 1967) Restany aceitou o convite considerando a oportunidade de pôr em prática suas ideias. Como a

* Mestranda em História, Crítica e Teoria da Arte, ECA-USP, com bolsa de pesquisa da CAPES. carolsauts@uol.com.br

¹ Restany fazia alusão aos prêmios distribuídos na VIII Bienal. O prêmio de escultura estrangeira teria sido conferido a um “talento artesanal medíocre”, Marta Colvin (Chile), enquanto o suíço Tinguely havia recebido apenas o prêmio de melhor pesquisa. Outro despropósito estaria no prêmio estrangeiro de desenho, atribuído a um espanhol “sem originalidade”, Juan Ponç, enquanto o suíço Svanberg teria merecido incomparavelmente mais.

sala especial não faria parte das delegações nacionais oficiais, seria possível organizar uma exposição temática supranacional tal como ele entendia que deveria funcionar uma Bienal.

A sua proposta consistia em uma exposição internacional com o tema “arte e tecnologia”, em que seriam agrupados trabalhos provenientes de 15 países diferentes. Conforme informou o crítico, a sala apresentaria “um panorama sucinto, mas sugestivo de experimentação visual, da máquina ao computador”. Ao eliminar as barreiras geográficas entre os países participantes, Restany subverteria o princípio das representações nacionais, premissa esta que estruturava a Bienal desde a sua origem em 1951. Segundo o artigo do *Correio da Manhã*, “a exposição teria marcado época nos meios artísticos de São Paulo e, antecipando a uma possível reforma de conjunto, constituir-se-ia em uma espécie de antibienal dentro da própria Bienal”. (Boicote..., 1969)

Porém, ao tomar conhecimento dos casos de censura e repressão a artistas e intelectuais no Brasil, seus planos para a mostra tomaram outro rumo. Um projeto repressivo pautado na eliminação das vozes que divergiam do discurso oficial vinha se configurando desde o golpe civil-militar em 1964. O Ato-Institucional nº5, decretado em dezembro de 1968, significou o amadurecimento desse processo. Segundo Rosa Artigas, após o AI-5, os efeitos da repressão às manifestações artísticas foram devastadores: “as artes foram habilmente inviabilizadas durante esse período. A liberdade de expressão e de crítica foi reprimida, o debate foi calado com a cassação e o exílio de intelectuais e artistas, a pesquisa foi desestimulada, a censura instaurada”. (ARTIGAS, 2001: 42) Aqueles artistas que inseriam a reflexão política e social em seus trabalhos, que ousavam produzir leituras díspares daquelas indicadas pelo Estado, foram submetidos à censura.

Em maio de 1969, a suspensão da exposição no MAM-RJ com os artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris, e que implicou na ausência da participação brasileira na mostra francesa, gerou inúmeras contestações. Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, manifestou-se publicamente contra a censura da criação da obra de arte e do livre exercício da crítica de arte, e recomendou a seus membros que se recusassem a participar da organização de delegações de arte brasileira e de júris em concursos promovidos pelo Estado. (LUIZ RODOLPHO, 1969)

Na França, em meados de junho, uma reunião com artistas e intelectuais no Museu de Arte Moderna de Paris resultou no manifesto *Non à la Biennale*. O documento trazia os nomes daqueles que haviam tomado a decisão de recusar a participação na X Bienal; entre eles, estava Pierre Restany. Os compromissos por ele assumidos com o diretor da Bienal foram, então,

cancelados. Segundo o crítico, não havia como negligenciar a “forte corrente de oposição e boicote” que se havia constituído na Europa. Ao tomar a decisão de apoiar o protesto político, Restany apressou sua passagem para a “anticarreira”.

A prevalência de um impulso de negatividade que dava força ao movimento *Non à la Biennale* e que vinha transformando o campo da arte foi ressaltado pelo crítico em um artigo publicado na revista italiana *Domus* e, posteriormente, no *Correio da Manhã*. (Boicote..., 1969) De acordo com Restany, era um “antiartista” aquele que rejeitava as formas tradicionais da arte; era este “antiartista” que fazia nascer o acontecimento, tornava as máquinas inúteis, brincava com lasers, transtornava as formas químicas de polimerização, atrapalhava os programas de computadores. Ele não fazia mais “carreira”, expondo em galerias, mas construía uma “anticarreira”. A “anticarreira” corresponderia também à “antiforma”, que previa não a fabricação de objetos, mas a definição de situações, e com a participação ativa do espectador. Com a inversão do prazer de contemplação, que estava diretamente ligado a um código cultural, instituía-se o “anticódigo”: “do livro ilegível à música do silêncio ou à pintura do vazio, nossa época contemporânea é extraordinariamente rica em gestos de puro comportamento”. (Boicote..., 1969)

Para os artistas que construía “carreiras”, as bienais internacionais eram o ponto culminante, momento de consagração. Segundo o crítico: “arranjos, intrigas, compromissos assumidos por detrás das prestigiosas fachadas: ter uma sala especial em Veneza ou em São Paulo, ali receber um prêmio, tornaram-se as aspirações fundamentais para os artistas do mundo inteiro”. (Boicote..., 1969) Essas bienais, que cresciam em tamanho, número de participantes e delegações estrangeiras, entrariam em crise em 1968. Naquele ano, a Bienal de Veneza foi contestada e ocupada por estudantes, que pressionavam os artistas convidados a renunciarem ao evento. A trienal de Milão só foi liberada após inúmeras negociações. Daí por diante, tudo estaria revirado:

Aquilo que no quadro “carreira” era o ápice da consagração, tornou-se o máximo do comprometimento burguês. O ápice da consagração na “anticarreira” consistia em recusar-se a participar das Bienais do sistema. (Boicote..., 1969)

O “antissistema” teria também, sua hierarquia própria. De acordo com a importância oficial da manifestação, a recusa poder-se-ia pronunciar por meio de anúncio individual ou coletivo, por meio da imprensa, ou, ainda, através da assinatura em alguma declaração coletiva. Restany dizia: “esta é a técnica, a dimensão justa do novo estatuto do artista, seu tributo à

tomada de consciência política do povo explorado, a constatação moral de sua contradição”. (Boicote..., 1969) O crítico diagnosticava que tudo retornaria aos museus e que tudo seria dito na imprensa, mas que isto ocorreria somente na parte do “mundo livre”, que seguia o percurso do capitalismo industrial e liberal. Na outra parte do mundo, o resultado se manifestaria sob a forma de violentas contradições que acelerariam particularmente o ritmo das “anticarreiras” individuais. (Boicote..., 1969)

Em tempos de “anticarreira” era preciso “antiarte”. Os novos procedimentos artísticos arrebutariam com as linguagens organizadas, e os “antiartistas”, ao recusarem a recuperação dos “elementos arrebutados”, estariam conferindo à arte um “antidestino” cultural. A recusa, a resistência às forças de pressão e de exploração sociais, levaria os “antiartistas” a um comportamento marginal. A política internacional se juntava às contradições da consciência e à crise da linguagem.

Ainda no início da década de 1960, Restany evidenciou o surgimento de um novo realismo marcado pela tomada de consciência de uma natureza moderna, industrial e urbana, que se identificava com a tecnologia. (RESTANY, 1979: 110) Os Novos Realistas² teriam entendido isto, a chave para a poética contemporânea residiria na aproximação perceptiva do real. Sendo assim, o *ready-made* dadaísta era retomado para fins poéticos: esse fragmento do real, sustentado por um método de ação e sensibilidade, daria lugar a um “humanismo tecnológico”, que, segundo o crítico, seria a única garantia racional e razoável de um segundo renascimento para a arte. (RESTANY, 1979: 38) De acordo com Bourriaud, para Pierre Restany, “(...) a arte representava uma ‘clareza de visão’ – ou seja, não um conjunto de objetos mais ou menos bem-feitos mas um aparato óptico que nos permite olhar o novo mundo que nos rodeia, mesmo que sejam supermercados e ruas”. (BOURRIAUD, 2003)

Ao tomar a decisão de apoiar o boicote, Restany entendeu que não havia lugar para um novo humanismo em uma sociedade privada da própria liberdade e impedida de manifestar-se coletivamente. Com o cancelamento da sala especial, a X Bienal deixou de apresentar ao público um panorama das ações coletivas e participativas que se estabeleceriam pela aproximação da arte com a tecnologia.³ No final de agosto, em 1969, um artigo de jornal anunciava que: “o crítico francês Pierre Restany, encarregado pela X *Bienal* para organizar a exposição de Arte e

² O movimento dos Novos Realistas foi fundado em outubro de 1960 por Pierre Restany, na casa de Yves Klein, onde estiveram presentes Arman, Dufrene, Hains, Martial Raysse, Spoerri, Tinguely, César e Rotella. O grupo nasceu de uma reação contra o conformismo não-figurativo (o informal e a *action painting*) que dominava a cena cultural em Paris e Nova York.

³ A delegação dos EUA também preparava uma exposição de arte e tecnologia, porém sua realização não se efetivou após a adesão de uma parcela dos artistas norte-americanos ao boicote.

Tecnologia, pediu demissão, deixando liberdade de decisão para os artistas que convidara”. (LUIZ RODOLPHO, 1969) Grande parte deles aderiu ao boicote, enquanto outros foram integrados às delegações dos seus respectivos países.

Referências Bibliográficas

ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org). *Bienal 50 Anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. Object lessons: Nicolas Bourriaud on Pierre Restany - Passages - Critical Essay. *Art Forum*, nov, 2003.

Boicote à X Bienal: A anticarreira ou as especulações sobre a cultura impossível. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 31 ago. 1969.

Jayme Mauricio. Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 out. 1967.

Luiz Rodolpho. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sábado, 30 ago. 1969.

Restany: Brasília, Bienal e Vanguarda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1965.

RESTANY, Pierre. *Novos Realistas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

FONTES GRAVADAS DE ALGUMAS PINTURAS DA CAPELA DA SANTÍSSIMA TRINDADE EM TIRADENTES

Clara Habib de Salles Abreu*

O presente artigo pretende refletir como a produção pictórica da colônia mineira absorveu e assimilou, sem perder de vista suas particularidades, preceitos estéticos circulantes na sociedade artística européia desenvolvidos e divulgados a partir do Renascimento Italiano. Pretende-se analisar como o exercício prático da utilização de gravuras internacionais como modelo iconográfico para a produção pictórica foi de grande importância nesse processo de assimilação. Para isso toma-se como estudo de caso a análise de quatro pinturas localizadas na Capela da Santíssima Trindade em Tiradentes, Minas Gerais e seus respectivos modelos iconográficos em gravura.

A Arte Colonial Brasileira é herdeira de uma tradição de representação pictórica organizada retoricamente, tradição de fundo humanista, inaugurada pelo Renascimento Italiano. Tal sistema de representação artístico foi elaborado a partir do retorno à antiguidade clássica, período valorizado e atualizado pelos artistas e eruditos do Renascimento italiano, sobretudo, através do estudo das disciplinas humanistas e seus teóricos. Foi no período Renascentista, com o resgate da cultura clássica, que nasce uma teoria da arte calcada na analogia entre a poesia e a pintura. Empregando uma classificação originada no século XII, as artes eram separadas em "liberais" e "mecânicas". A pintura, a escultura e a arquitetura eram consideradas artes mecânicas, pois demandavam trabalho físico e por isso não tinham o mesmo status das artes liberais. A literatura e a retórica, tão valorizadas no Humanismo, tinham seu status de Artes Liberais desde a Antiguidade. Os teóricos humanistas da pintura desejosos que fossem reconhecida nela a mesma intelectualidade reconhecida nos estudos literários desenvolveram a doutrina do "ut pictura poesis". Essa doutrina insistia num parentesco entre a pintura e a poesia ajudando assim a alavancar o processo de reconhecimento do estatuto intelectual da pintura e sua afirmação como atividade liberal. Pela primeira vez coloca-se a pintura na condição de arte liberal e encara-se o pintor como um intelectual, um homem universal, não um simples artesão detentor somente de um saber técnico.

A partir de agora a pintura, assim como a poesia, tinha a função de deleitar e instruir, para isso ser realizado de maneira satisfatória era necessário que fossem seguidos uma série de

* Universidade Federal de Juiz de Fora, Bacharel em Artes.

preceitos. De grande importância nesse momento foram os tratados que divulgavam esses preceitos estéticos sistematizados por essa recente e emergente teoria da arte. O tratado inaugural e de mais relevância no momento foi “De Pictura” de Leon Batista Alberti. A “história” para Alberti era o mais elevado objetivo do pintor, e a função da “composição”, além de fazer o ajuste dos elementos na pintura, abarcaria essa noção de “história”. A pintura deve imitar a natureza, as ações humanas, e assim narrar uma “história”.

Os preceitos que instruíam os pintores Renascentistas eram divulgados na Europa pelos tratados, como o já mencionado “*De Pictura*” de Alberti, e pelas gravuras que traduziam visualmente aqueles preceitos inicialmente escritos. Esse material chegou a Portugal, que também teve seus próprios tratadistas e conseqüentemente à colônia.

A assimilação dessa tradição no Brasil Colônia assumiu diversas particularidades devido ao filtro da Igreja Tridentina, que teve grande importância na metrópole portuguesa e conseqüentemente na colônia, e também à situação de ofício mecânico do artífice colonial.

A Igreja Italiana do período Renascentista era uma igreja progressista, de caráter humanista na qual seus dogmas conviviam aparentemente sem conflito com referências à mitologia pagã da antiguidade clássica. Porém a política da Igreja mudou por ocasião da Reforma e Contra-Reforma. Com a Reforma protestante, as imagens e pinturas da Igreja Romana passaram a sofrer acusações de idolatria. Assim, com a Contra-Reforma, a Igreja Católica inicia uma nova política mais rígida com relação aos dogmas e as doutrinas, estendendo-se obviamente a questões iconográficas.

Os teólogos precisaram justificar o embasamento religioso da arte sacra defendendo que ela não era idolatria e sim incitação à piedade, portanto, uma forma de se buscar a salvação. Neste momento, atualiza-se a máxima do Papa Gregório que dizia ser a pintura a “bíblia dos iletrados”. Com essa teoria, a Igreja da Contra Reforma salvou a iconografia da acusação de idolatria e, além disso, transformou-a em uma poderosa ferramenta de divulgação dos seus princípios. Assim afirma Blunt: “(...) a arte não foi apenas salva para a religião, mas também reconhecida como uma de suas armas de propaganda mais poderosas.” (BLUNT, 2001: 147) Por meio das histórias retratadas nas pinturas sacras as pessoas eram instruídas e incitadas à reflexão nos artigos da fé.

Porém pelos decretos do Concílio de Trento era importante eliminar da arte tudo que era secular ou pagão, assim todos os símbolos pagãos incorporados ao Cristianismo no Renascimento foram praticamente banidos. Ademais, o Concílio de Trento decretou a exatidão na representação dos temas religiosos. O pintor deveria representar a história bíblica de maneira

mais clara o possível, sem artifícios para torná-la mais atraente, pois o objetivo didático era mais importante do que o caráter estético.

Essa tradição tridentina causou forte repercussão na teoria da arte sistematizada no século XVII em Portugal onde o Humanismo não havia conseguido, pode-se dizer, grande alcance, situação que repercutiu diretamente na colônia. Esse filtro tridentino fez a arte Luso-Brasileira assumir um caráter moralizante que não existia no contexto Italiano, ou pelo menos não como elemento central. Nesta estrutura, é importante observar que a arte colonial brasileira não possuía uma autonomia estética e estava a serviço de um sistema retórico e religioso de imagens que visava à conversão e sensibilização dos fiéis. Nas palavras de Hansen:

as artes têm então uma fundamentação metafísica, substancialista, e que não conhecem a autonomia estética que passaram a ter depois o século XVIII, pois todas elas são então entendidas como dispositivos imediatamente práticos, úteis, que dramatizam espetacularmente os valores católicos da monarquia absolutista. (HANSEN, 1995: 180)

Para a Igreja da Contra Reforma a difusão de imagens por meio de estampas ou gravuras era muito importante. Como dito anteriormente, ela usava a difusão de imagens sacras como meio eficiente de propaganda religiosa, pois a imagem com suas qualidades estéticas instruem pela emoção se tornando muito eficiente. Argan explica no seguinte trecho:

A razão prática da difusão mediante a reprodução por gravura de tema religioso é conhecida: A Igreja católica revalorizou as imagens que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção em massa; e serviu-se das gravuras figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa. (ARGAN, 2004: 17)

Esse tipo de gravura chegou à colônia e influenciou diretamente na produção pictórica dos artífices locais, servindo com frequência de modelo para a produção colonial e sendo de grande importância no processo de assimilação dos preceitos estéticos circulantes na sociedade artística européia. Essas gravuras chegavam em exemplares avulsos, chamados de "registro de santos" ou como parte integrante de bíblias ilustradas, missais e breviários. Atualmente é possível encontrar exemplares dessas gravuras em arquivos históricos públicos e particulares das igrejas e irmandades religiosas.

É importante nesse processo de assimilação analisado até o presente momento do artigo, considerar também a condição social do artífice brasileiro, muitas vezes iletrado, que aprendia seu ofício por meio da experiência prática. Artífice que se assemelhava ao medieval distante do homem universal, do intelectual ligado ao Humanismo. É neste contexto que se deve entender a grande importância da gravura no sistema colonial. Até hoje não existem estudos conclusivos sobre o alcance dos tratados de pintura europeus, ou mesmo portugueses entre os artesãos mineiros, então me parece mais convincente que a grande responsável pela divulgação desse modelo “retorizado” de representação pictórica na colônia tenha sido a gravura, o que se justifica pelo farto número de gravuras encontradas nos arquivos. É possível inferir que mediante ao exercício constante de cópia das gravuras européias pelos artífices locais foi possível um processo natural e prático de assimilação de preceitos que circulavam na sociedade artística européia e de uma tradição fundamentada a partir do Renascimento. É exatamente neste aspecto que se encontra o cerne dessa proposta de estudo.

Comparando as pinturas mineiras com seus modelos europeus gravados percebe-se que o pintor local opera poucas modificações e se mantém fiel ao modelo e isso indica que a cópia servil não era algo condenável, ao contrário, era um instrumento de aprendizagem. As transformações quando aconteciam tinham objetivo de atender as diferenças de suporte e de tamanho e as funções de decoro, porém isso não alterava a imagem de modo a configurar uma novidade em relação à gravura. A partir dessa constatação torna-se muito importante uma reflexão sobre os termos “cópia” e “invenção” e seus significados no referido momento da história da arte. No referido momento a função da imagem não era o deleite da invenção sim a catequese.

Concluindo essa parte do estudo, a arte colonial brasileira, sem perder de vista suas importantes particularidades (que se manifestam principalmente pela força que a teoria da imagem Tridentina assume na colônia e a situação de ofício mecânico do artífice local) se insere numa tradição artística iniciada no Renascimento Italiano, sistematizada por Leon Batista Alberti e divulgada por meio principalmente de gravuras, tradição na qual a pintura tem a função retórica de “contar” uma história. No caso colonial, contar uma história bíblica com o objetivo didático de agradar, ensinar e persuadir os fiéis nos dogmas da doutrina Católica na sua versão contra-reformista.

As pinturas da Capela da Santíssima Trindade em Tiradentes - um estudo de caso

Muitos pesquisadores já se dedicaram ou se dedicam atualmente ao estudo das fontes

gravadas que influenciaram a produção pictórica mineira no período colonial. Um maior interesse por essa temática é iniciado com o clássico artigo de Hanna Levy, "Modelos europeus na pintura colonial", no qual ela identifica e analisa diversas pinturas e suas fontes gravadas com destaque para as pinturas dos painéis de Manuel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto e as suas fontes, retiradas da Bíblia ilustrada de Dermane.

A partir daí vários estudiosos se dedicam a identificar e estudar casos semelhantes que aparecem por todas as cidades colônias mineiras.

Nesse artigo propõe-se tomar como estudo de caso a relação entre gravura e pintura na série de pinturas localizadas atualmente na Capela da Santíssima Trindade em Tiradentes, Minas Gerais. Entende-se tais gravuras não só como modelos iconográficos, mas também como instrumento de aprendizagem e assimilação de preceitos artísticos na produção pictórica do período colonial mineiro.

De um conjunto de oito pinturas, a princípio foram selecionadas para esta pesquisa quatro obras representando as passagens bíblicas "Anunciação", "Natividade", "Epifania" e "Ascensão de Cristo". Localizadas atualmente na Capela da Santíssima Trindade, tais pinturas são em têmpera sobre tela de acordo com o "Inventário de bens móveis e integrados do Santuário da Santíssima Trindade" do IPHAN. Ainda conforme inventário do IPHAN datam de 1785 e são da autoria de Francisco de Paula Oliveira Dias, apesar de recentemente Camila Santiago acusar autor e data desconhecidos. As quatro obras selecionadas têm seus modelos iconográficos encontrados em gravuras européias. A pintura representando o tema da "Anunciação" (FIGURA 1) tem por modelo uma gravura (FIGURA 2), aberta por Nicolau José Cordeiro, presente num missal da Tipografia Régia de Lisboa; já a pintura da "Natividade"(FIGURA 3), tem seu modelo em uma gravura (FIGURA 4) aberta por Gaspar Frois Machado também presente em um missal da Tipografia Régia. Esta gravura, por sua vez, é cópia de uma pintura (FIGURA 5) do italiano Sebastiano Conca. O modelo gravado da pintura que representa a cena da "Epifania" (FIGURA 6) foi encontrado em um registro de santo de Lisboa (FIGURA 7). Por fim, a pintura que representa o tema da "Ascensão de Cristo" (FIGURA 8) tem por modelo uma gravura de um missal (FIGURA 9) de 1722 da Tipografia Plantin-Moretus, da Antuérpia.

Num levantamento nos arquivos locais foi possível encontrar edições dos missais citados com as gravuras que serviram de modelo para as pinturas em questão observando assim sua efetiva circulação na região. Porém o registro de santo no qual foi baseada a pintura da "Epifania" não foi localizado na região o que, a princípio, não impede a sua identificação como modelo, pois percebemos que a referida pintura situa-se no campo da cópia servil, sem grandes

alterações em relação à gravura modelo.

Concluo com esse exemplo, que o pintor de Tiradentes, mesmo que iletrado e sem acesso aos tratados e manuais que divulgavam as teorias da arte vigentes, participou naturalmente de um processo de assimilação dos preceitos circulantes na sociedade artística do referido momento. O pintor se apropriou de fontes europeias gravadas para a produção dos seus painéis, e assim, por meio do exercício prático da cópia participou do processo de assimilação de preceitos artísticos de uma arte retorzada iniciada no Renascimento Italiano e levada além-mar por essas gravuras.

Referências Bibliográficas:

- ARGAN, G.C. "Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco". São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- BAXANDALL. M. "O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença". Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BLUNT, A. "Teoria Artística na Itália 1450-1600". São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BOHRER, Alex Fernandes "OS DIÁLOGOS DE FÊNIX: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro". Belo Horizonte: UFMG, 2007. (Dissertação de mestrado)
- BOSCHI, C. C. "O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho". São Paulo: Brasiliense, 1988.
- HANSEN, J. A. "Artes Seiscentistas e Teologia Política". In: TIRAPELLI, P. "Arte Sacra Colonial". São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- HANSEN, J.A. "Teatro de Memória: Monumento Barroco e Retórica". In: Revista do IFAC/UFOP, nº. 2, 1995.
- LEVY, Hannah. "Modelos europeus na pintura colonial"; In: Revista do SPHAN. Rio de Janeiro, MEC, nº. 8, 1944.
- OLIVEIRA, M.A.R. "O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes". São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PIFANO, R.Q.A. "A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira". Rio de Janeiro:UFRJ/ EBA, 2008. (tese de doutorado).
- SANTIAGO, C. F. G. "Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)". Belo Horizonte: UFMG, 2009. (tese de doutorado).

IMAGENS



FIGURA 1 - 1785. Francisco de Paula Oliveira Dias. *Anunciação*.

Têmpera sobre tela

Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes, Minas Gerais



FIGURA 2 –1793. Nicolau José Cordeiro. *Anunciação*.

Gravura

MISSALE ROMANUM. Typographia Regia, Lisboa, Portugal

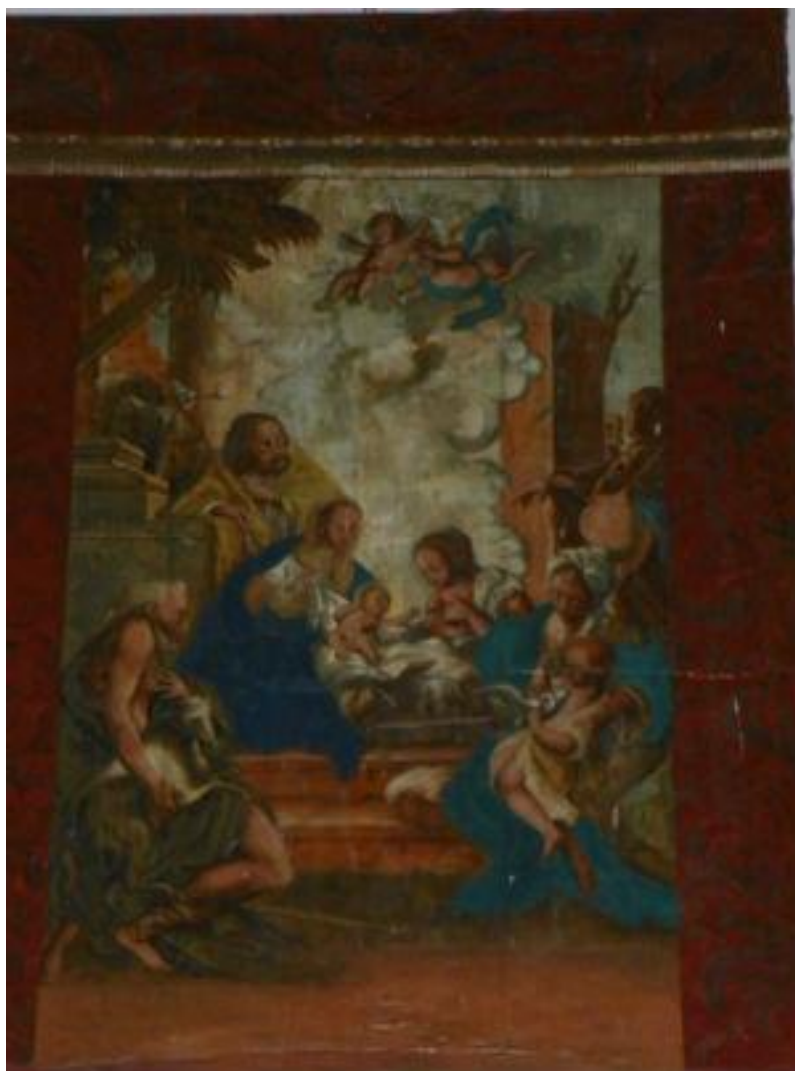


FIGURA 3 – 1785. Francisco de Paula Oliveira Dias. *Natividade*.

Têmpera sobre tela

Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes, Minas Gerais



FIGURA 4 – 1793. Gaspar Fois Machado. *Natividade*.

Gravura

MISSALE ROMANUM. Typografia Regia, Lisboa, Portugal



FIGURA 5 –Sebastiano Conca. *Natividade*.

Óleo sobre tela



FIGURA 6 –1785. Francisco de Paula Oliveira Dias. *Epifania*.

Têmpera sobre tela

Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes, Minas Gerais



FIGURA 7 - Autor desconhecido. *Adoração dos Santos Reis.*

Gravura

Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. RS 4076. Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 8 - 1785. Francisco de Paula Oliveira Dias. *Ascensão de Cristo*.

Têmpera sobre tela

Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes, Minas Gerais



FIGURA 9 - 1722. *Ascensão de Cristo.*

Gravura

MISSALE ROMANUM. Architypographia Plantiniana, Antuerpiae

A PINTURA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO EM DIAMANTINA (MG): AUTORIA ENCONTRADA

Danielle Manoel dos Santos Pereira*

A atual cidade de Diamantina (MG) é fortemente marcada pelas tradições do passado e pela arquitetura colonial dos tempos da mineração e extração diamantífera. As riquezas que brotaram das cabeceiras e do leito dos rios, assim como os diversos sistemas de exploração econômica (quinto, captação, devassa, derrama, demarcação das terras, concessão de lavras e datas, etc.) impostos pela Coroa para obtenção de lucro na extração das pedras e metais preciosos foram os precedentes que deram a esta paisagem características marcantes e aspectos únicos, sobretudo na construção dos templos religiosos erguidos pelas irmandades e ordens terceiras que por lá se instalaram a partir da fundação do Arraial do Tijuco no século XVIII.

Constituindo um conjunto diferenciado quando comparado a outras cidades mineiras, as igrejas, as casas e as demais construções que formam o núcleo central da cidade, foram tombadas como importante Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Patrimônio Cultural da Humanidade (UNESCO).

As construções eclesiásticas são singelas na forma arquitetônica, mas nem por isso menores em atributos barrocos, o interior desses edifícios revela pinturas ilusionistas e tantas outras de caráter barroco e rococó que sobressaem-se à arquitetura, servindo-se desta somente como suporte para tão distintas representações. Dentre as igrejas que possuem pinturas no estilo barroco está a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, provavelmente a mais antiga que se ergueu na formação do povoado do antigo Arraial do Tijuco, hoje Diamantina, datando de 1733, conforme indicações de Aires da Mata Machado Filho (1980).

Embora a instituição da Irmandade do Rosário em uma Ermida tenha ocorrido muito próxima à formação do Arraial, o contrato para arrematação das obras da igreja definitiva (Figura 1) ocorreria por volta de meados de 1771, e ainda mais vagaroso seria o processo de ornamentação do interior do templo. Apesar de terem se instalado no Tijuco muito antes da Ordem do Carmo e Ordem de São Francisco, só conseguiram construir sua capela anos depois, ao passo que estes haviam a algum tempo erguido suas construções. Conforme os documentos da Irmandade compilados por Machado Filho (Ibid., p. 236) nota-se, ter havido por parte dos irmãos grande zelo no empreendimento de ereção da capela, na qual inúmeros detalhes de ornamentação

* Mestranda em Artes IA/UNESP. Especialista em História da Arte. Agência financiadora FAPESP.

foram realizados tal como os elementos presentes na decoração da Igreja do Carmo e Igreja de São Francisco. Os forros dessa igreja também receberiam esmerada atenção mesmo diante dos poucos recursos de que gozava a Irmandade e, para embelezá-lo ajustaram que pinturas fossem executadas no forro da capela-mor e no forro da sacristia; para a pintura do forro da capela-mor (Figura 2) encomendou-se a obra ao artista José Soares de Araújo, conforme documentos atestam; no entanto, para as pinturas do forro da sacristia (Figura 3), até os dias atuais não havia em pesquisas e estudos nenhuma informação quanto a autoria da obra e, por estarem em estado precário de conservação a prudência por parte dos pesquisadores em não estabelecer atribuições errôneas, acarretou na inexistência de confrontos estilísticos com outras pinturas do mesmo período e, assim não se pôde suscitar hipóteses quanto a autoria de execução dessa obra.

Diante do cenário de incertezas acerca da pintura do forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Diamantina, torna-se evidente a necessidade de pesquisas mais profundas acerca dessa obra, portanto o objetivo deste estudo é legar à história da arte nacional o reconhecimento dessa delicada pintura e de seu autor.

Os métodos adotados foram o confronto estilístico e o levantamento de documentos que pudessem ampliar os dados existentes sobre a pintura, pois segundo Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho a atribuição de uma obra,

...sem documentação comprobatória, para ser feita com mais segurança, deve conjugar os dados da análise formal e estilística com os de análise de materiais e técnicas empregados, sendo muito importante, também, o estudo do desenho preparatório ou subjacente que fornecerá elementos preciosos sobre o processo de trabalho do artista. (COELHO, 1993/6, p. 239)

Como não seria possível recorrer a análise de materiais e técnicas empregadas pelo artista, ou ainda ao estudo do desenho subjacente, este estudo limitou-se a observação da pintura em minucioso exame a olho nu e através de fotografias, sobretudo utilizadas na comparação com outras obras. Recorreu-se também à busca atenta nos documentos da Irmandade do Rosário que estão salvaguardados no Arquivo da Arquidiocese de Diamantina, especialmente os que se equiparavam com a datação aparente na pintura, o ano de 1801 (Figura 4).

POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE PINTURAS

No intuito de estabelecer relações com outras pinturas realizadas na localidade para chegar à autoria, foi necessário adotar o confronto estilístico que havia sido evitado por pesquisadores no decurso dos anos, embora essa empreitada tenha sido muito dificultada, pois a pintura apresenta sinais de perda e de repinturas muito comprometedoras como havia constatado Aires da Mata desde 1980. Todavia, seguindo a linha de confronto estilístico foram comparadas à pintura da sacristia as obras de dois dos artistas mais influentes de Diamantina no período colonial, são eles: José Soares de Araújo e Silvestre de Almeida Lopes; outro motivo que condicionou a escolha destes dois pintores é o maior número de pesquisas acerca de suas obras, sendo os demais pouco analisados na historiografia, mas cabe ressaltar que pesquisas recentes tem modificado essa situação.

Iniciado o confronto com a obra de José Soares de Araújo, foi possível notar que as obras primeiramente diferem quanto ao estilo, pois a da capela-mor (Figura 2) segue a adoção das pinturas de caráter ilusionista ou de perspectiva arquitetônica como defende Myriam Ribeiro de Oliveira “Os arcos das paredes do retábulo e arco-cruzeiro dão a impressão de vir bruscamente interromper uma composição que deveria normalmente continuar no sentido longitudinal.” (OLIVEIRA, 1978/9, p. 35), enquanto a pintura da sacristia (Figura 3) segue uma linha posterior, mais próxima dos modelos finais do ciclo rococó, no qual o fundo é pintado de branco, os muros parapeitos e balaustradas são suprimidos, dando lugar a uma composição solta no espaço no qual figura somente um medalhão ou tarja central com os personagens ou símbolos sagrados; além do retângulo central, esta pintura recebeu nos quatro cantos uma espécie de trapézio com ornamentação floral (Figura 5), que segundo Carlos Del Negro devem ter sido “transportados para o forro, por meio de um molde, que os reproduziu invariavelmente iguais, com acabamentos realizados a mão livre.” (NEGRO, 1974, p. 33); nos eixos transversais há figuras que lembram grotescos, por mesclar formas humanas com elementos vegetais (Figura 4).

Outro aspecto é a expressão facial dos anjos, pois nas obras realizadas por José Soares eles possuem uma feição adulta, são anjos em posições desajeitadas, ao passo que as faces dos anjos de gola representados no centro do forro da sacristia são mais delicadas e infantis.

Significativo é também o emprego das cores, onde novamente há divergências, pois José Soares utiliza-se de tons mais escuros, e por essa razão é considerado por Luiz Jardim como “penumbrista”, e muito recorrente em suas obras é o uso do ocre, de tons terra, sépia, azul, e o tracejado branco e escuro, enquanto as tonalidades empregadas na sacristia são mais leves, tons vermelhos e azuis, sem o emprego de nuances marrom.

Portanto as obras divergem em gênero, pois o mestre português é reconhecidamente perito na realização de pinturas de perspectiva, do emprego de elementos finamente decorados que remetem as técnicas da ourivesaria, conforme se verifica em todas as obras a ele atribuídas, tal como nas pinturas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e no forro da capela-mor da Igreja de São Francisco, comparando essas duas obras com a pintura do forro da sacristia da Igreja do Rosário, as diferenças tornam-se ainda mais evidentes, pois depara-se com técnicas muito distintas, tanto na fatura como no emprego da arquitetura ilusionista.

O outro pintor considerado em Diamantina, e segundo pesquisadores, muito influente também no Serro é Silvestre de Almeida Lopes, embora a maioria dos estudos apontam para atribuições às obras, não se encontrando nenhum documento comprobatório. A pintura em Diamantina que possui somente um medalhão central é a do forro de Nossa Senhora de Amparo, datada do ano de 1790, esta sim, obra comprovada documentalmente foi realizada por Silvestre de Almeida Lopes. Analisando esta obra é possível perceber alguns traços que assemelham-se a sacristia do Rosário, mas é interessante analisar ainda as obras que são atribuídas ao pintor.

Portanto, para a realização do confronto estilístico com as obras do pintor Silvestre de Almeida Lopes foi necessário primariamente estabelecer quais eram suas obras, pois pesquisas recentes têm apontado que obras anteriormente atribuídas a Silvestre na realidade foram executadas por outros artistas, sendo assim, procedeu-se ao levantamento de obras que possam ser utilizadas para esta comparação.

ATRIBUIÇÕES

São inúmeras as pinturas atribuídas ao pintor Silvestre de Almeida Lopes, algumas reafirmadas e outras contestadas ao longo da história. Deve-se, portanto verificar se há um consenso nas atribuições realizadas e, não menos importante é saber a origem das atribuições, pois estas podem ter ocorrido por métodos diferentes, como por confronto estilístico de obra reconhecida do artista, por documentação comprobatória ou ainda outros meios.

A pesquisadora Judith Martins atribui ao artista trabalhos executados em Diamantina na Igreja de São Francisco, mediante recibos de pagamentos efetuados no ano de 1764 e, a pintura do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, conforme documentação do ano de 1780 no qual o pintor se prontifica a pintar o forro e a dourar os altares colaterais da dita igreja (Figura 6).

Myriam Ribeiro de Oliveira em 1982/3 compartilha das mesmas atribuições à pintura da sacristia de São Francisco e a nave do Amparo¹, acrescentando ainda ser o pintor “um artista de primeira grandeza [...] autor da pequena jóia que é o forro da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matozinhos da cidade do Serro, datada de 1797” (OLIVEIRA, 1982/3, p. 177).

A posição defendida por Myriam Ribeiro de Oliveira, em 1982 é partícipe da disposição de Judith Martins, e contrária ao questionamento de Carlos Del Negro, que desde 1974, havia posicionado-se contrário à Judith Martins quanto a pintura do forro da sacristia de São Francisco, afirmando que “A pintura desse forro não deve ser atribuída ao artista Silvestre de Almeida Lopes, como tem sido admitido. Os recibos desse artista, comprovados pelas fotocópias, são de 12/11/1764 e 30/12/1764, ao passo que a pintura está datada de 1795!” (NEGRO, op. cit., p. 42). Segundo Del Negro os irmãos franciscanos estiveram por algum tempo realizando seus ofícios na Igreja do Rosário, e foi durante esses anos que Silvestre de Almeida trabalhou para eles e, somente em 1772 tiveram início as celebrações dos atos religiosos em igreja própria, ou seja, posterior a data dos pagamentos realizados ao artista. Assim Del Negro também refuta a atribuição à pintura da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos do Serro, pois este afirma que ambas as pinturas foram feitas pelo mesmo artista, assim “Silvestre de Almeida Lopes só poderia ter realizado pinturas para os irmãos de S. Francisco na igreja do Rosário, permanecendo, assim, incógnito o original pintor do forro da sacristia de S. Francisco e do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos no Serro.” (NEGRO, op. cit., p. 42).

Pela análise das pinturas de São Francisco (Figura 7) e de Matozinhos (Figura 8), não há dúvidas de que o pintor de ambas seja o mesmo, porém não se pode ainda afirmar que sejam obras de Silvestre de Almeida Lopes, sobretudo por serem as indicações tão divergentes.

No ano de 1997, Antônio Fernando Batista dos Santos e Selma Melo Miranda, ao rever atribuições feitas às pinturas de Diamantina, afastam a hipótese de Silvestre de Almeida ter executado as obras de São Francisco e Matozinhos, atribuindo estes trabalhos ao pintor Caetano Luís de Miranda.

Selma Melo Miranda em trabalho recente afirma, uma vez mais, não ser do pintor Silvestre de Almeida Lopes as pinturas na igreja do Bom Jesus de Matozinhos e de São Francisco; a ele atribui a pintura existente no forro da Capela do Bonfim (Figura 9), conforme suas palavras:

¹ Dentre os documentos do “Livro de Termos da Irmandade do Rosário” está o ajuste para a pintura do forro e altares colaterais datado de 04/mar./1780; em 10/jan./1780 há o Termo da pintura do forro da Capela entre outros documentos, assim foi possível analisar e atestar a autoria dessa obra.

Silvestre de Almeida Lopes atuou comprovadamente em Diamantina desde o início da década de 1760 até o ano de 1796. Inicialmente, executou pequenos serviços para os terceiros franciscanos e carmelitas e, mais tarde, se responsabilizou por toda a obra de pintura e douramento da Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, da qual era membro. No entanto, essas obras da capela dos pardos foram alteradas por repinturas e não se prestam a confrontos estilísticos ou conclusões sobre suas características.

Por outro lado, a análise da tela do senhor dos Passos pertencente à mesma capela permitiu levantar a hipótese de que o artista responsabilizou-se, pelo menos, por dois importantes trabalhos na região: as pinturas das capelas-mores do Senhor do Bonfim diamantinense e de São Gonçalo do rio das Pedras. Ambas revelam sua filiação à obra de José Soares de Araújo em interpretação própria que conjuga ingenuidade técnica e requinte de intenção decorativa. (MIRANDA, 2009, p. 101)

Após este levantamento das possíveis obras realizadas pelo pintor Silvestre de Almeida Lopes, tornou-se evidente a necessidade de pesquisas em arquivos, no intento de encontrar documentos que pudessem comprovar ou refutar as diversas atribuições que haviam sido realizadas pelos pesquisadores apurados, pois não seria possível estabelecer o confronto estilístico visando a autoria de uma obra, quando as obras comparadas não possuem autoria.

OS DOCUMENTOS: A AUTORIA

O Arquivo da Arquidiocese de Diamantina é o responsável pela guarda dos documentos da Irmandade do Rosário, embora muitos documentos acerca da Irmandade já não existam, há alguns que podem ser analisados, pois a Arquidiocese os disponibiliza para consulta local à pesquisadores. Outros documentos como: testamentos e inventários são boas fontes para levantamento de informações, porém esta pesquisa não utilizou-se dos mesmos.

Por fim, recorreu-se então a investigação nos arquivos e documentos pertencentes à Irmandade, foram analisados todos os papéis que contivessem a inscrição da Irmandade do Rosário, mesmo os que se julgavam ineficazes para a problemática. Análises criteriosas detiveram-se em documentos cuja datação fosse próxima ao ano de 1801, representado na obra.

Dentre os dados da irmandade, foram os *Livros de Receitas e Despesas* documentos de grande valia, por ser possível identificar na parte reservada as despesas, todos os pagamentos

efetuados, especificações do motivo para a realização de tais pagamentos e quem os recebia. Contudo, é importante ressaltar que as pesquisas em documentos do século XVIII e início do XIX sejam vagarosas, em virtude da grafia adotada no período, da precariedade dos documentos, ou mesmo a ausência de trechos dos papéis corroídos pelas traças.

Entre os inúmeros documentos apurados da Irmandade, havia no “*Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário de dezembro de 1800 até maio de 1801*” à página 58 (Figura 10) a despesa do pagamento efetuado ao artista Silvestre de Almeida Lopes pela pintura do teto da sacristia, conforme o trecho transcrito abaixo:

“*Livro de Despesas*”

“Anno 1800 para o 1801 [...]

P. que sepagou a Silvestre de Almd.^a Lopes ac.^{ta} da pintura do Teto da Sachristia 20 1/4 4.”.

Após a descoberta desse documento inédito, é possível afiançar ao pintor Silvestre de Almeida Lopes a **autoria** pela pintura do forro da sacristia do Rosário de Diamantina (Figura 3). No entanto, não é possível afirmar que a pintura visível até os dias atuais seja a pintura que o artista realizou em 1801, para essa confirmação, será necessária a restauração da pintura, para que a obra possa ser vista com suas nuances e tonalidades em sua integralidade e completude. Desse modo, será possível estabelecer confrontos estilísticos com outras obras e então confirmar as atribuições feitas ao pintor.

Pinturas de **autoria** de Silvestre de Almeida Lopes comprovadas por meio de documentos:

- Forro da nave Capela de Nossa Senhora do Amparo – Diamantina;
- Forra da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos – Diamantina

Obras atribuídas à Silvestre de Almeida em estudos recentes, sem comprovação documental:

- Forro da capela-mor da Igreja do Senhor do Bonfim – Diamantina
- Forro da capela-mor da Igreja de São Gonçalo – São Gonçalo do Rio das Pedras.

Por fim, pode-se dizer que nas páginas onde lia-se somente o ano de 1801, será inserido o nome de Silvestre de Almeida Lopes, viabilizando assim estudos e pesquisas futuras auxiliares na preservação dessa pintura agora inserida no conjunto da produção do artista.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. In: *Revista do IPHAN*. São Paulo: FAU-USP/MEC/IPHAN, 1978, n. 07.

ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco: teoria e análise*. Tradução de Sérgio Coelho [et. al.]. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcellos. O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: *Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, 1993/6, n. 17

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1939.

LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: *Revista do IPHAN*. São Paulo: FAU-USP/MEC/IPHAN, 1978, n. 07.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco, Cidade Diamantina*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. v. I e II. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974.

MELLO, Suzy de. Pintura Decorativa Religiosa. In: *Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, 1982/83, n. 12.

MIRANDA, Selma Melo. A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina. Brasília – DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2009.

_____; SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. *Artistas pintores do distrito Diamantino: revendo atribuições*. Comunicação apresentada no Congresso de História da Arte Luso-Brasileira, Salvador, 1997.

NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira: norte de Minas*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1978/79, n. 10.

_____. A pintura de perspectiva em Minas colonial - ciclo rococó. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83, n. 12.

SANTOS, Antônio Fernando Batista; MASSARA, Mônica. O Jogo Barroco em José Soares de Araújo: pintor bracarense em Minas. In: *Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, 1990/92, n. 15.

FIGURAS



Figura 1

Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Diamantina, c. 1772. Foto de Danielle Pereira / Arquivo pessoal, 2010.

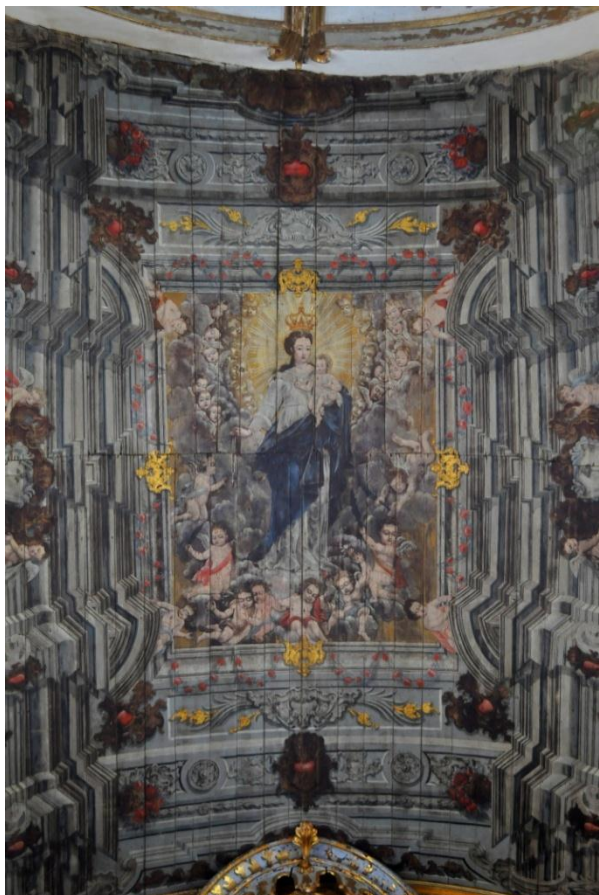


Figura 2

Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Diamantina. José Soares de Araújo. 1779. Foto de Danielle Pereira / Arquivo pessoal, 2010.



Figura 3

Forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Diamantina. Silvestre de Almeida Lopes. 1801. Foto de Danielle Pereira / Arquivo pessoal, 2010.



Figura 4

“Detalhe” - Forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Diamantina. Silvestre de Almeida Lopes. 1801. Foto de Danielle Pereira / Arquivo pessoal, 2010.



Figura 5

“Detalhe” - Forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Diamantina. Silvestre de Almeida Lopes. 1801. Foto de Danielle Pereira / Arquivo pessoal, 2010.

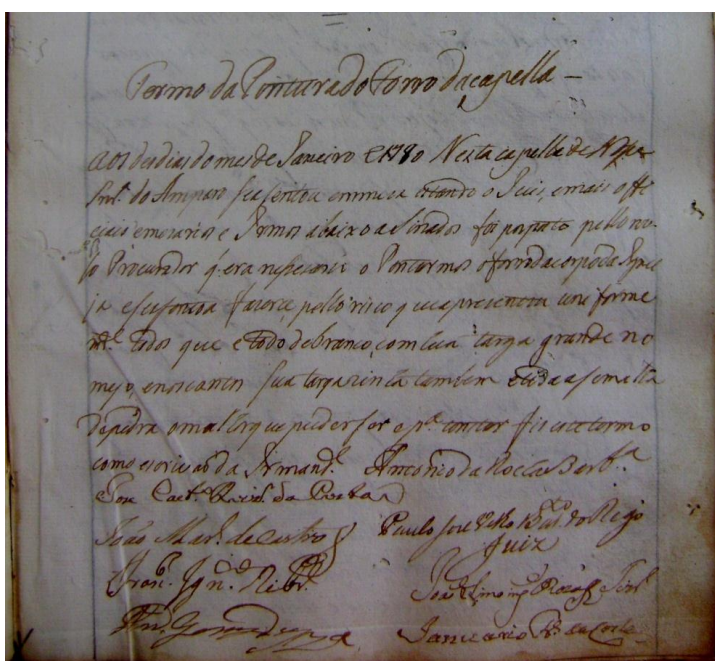


Figura 6

“Detalhe” Termo da Pintura do Forro da Capela do Amparo – Livro de Termos da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo de Diamantina. 10 jan. 1780. Foto Verônica Motta / Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina, 2010.



Figura 7

Forro da sacristia da Igreja de São Francisco de Assis. Diamantina. Autoria desconhecida. 1795. Foto de Danielle Pereira / Arquivo pessoal, 2010.



Figura 8

Forro da capela-mor da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos. Serro. Autoria Desconhecida. 1797. Foto de Danielle Pereira / Arquivo pessoal, 2010.



Figura 9

Forro da capela-mor da Igreja do Senhor do Bonfim. Diamantina. Atribuído à Silvestre de Almeida Lopes. c. 1790 – 1810. Foto de Danielle Pereira / Arquivo pessoal, 2010.

DO QUADRO-OBJETO CUBISTA AO NÃO-OBJETO NEOCONCRETISTA: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS LEITURAS DE FERREIRA GULLAR E MÁRIO PEDROSA

Diogo Vieira de Almeida*

Desde o início do século XX, o campo das artes visuais se via em uma busca pela construção de um novo espaço de representação, que com o esgotamento da linguagem impressionista, tinha no cubismo um precursor, porém, seu sentido revolucionário e as experiências pictóricas cubistas só seriam retomadas com o movimento *De Stijl*, mas especificamente com a obra de Piet Mondrian.

Se com o cubismo, os objetos eram inicialmente decompostos, logo, as experiências da fase sintética os conduziram a planificação, eliminando a tridimensionalidade e desarticulando as estruturas do objeto pintado. Porém, nessa fase sintética, segundo a leitura de Ferreira Gullar, identificam-se duas vertentes opostas, uma tendendo á eliminação total do objeto na pintura e a outra tendendo ao retorno do objeto ao signo, de tendência tachista. Aqui, interessa a primeira vertente, que somente terá continuidade no Neoplasticismo com a eliminação dos vestígios do objeto, já desarticulado pela planificação, sobrando então a tela em branco, presença material que tornar-se-ia o novo objeto da pintura.

A partir desses argumentos, podemos voltar nosso olhar para a figura de Albert Gleizes, que junto com Jean Metzinger publicou a obra *Du cubisme*, primeiro texto teórico a respeito do movimento cubista. Apesar de seu ponto de vista ser exagerado, polêmico e em parte falso a cerca da definição do que é o cubismo, Gleizes toca muitas vezes em problemas fundamentais da estética cubista. Um deles diz respeito à ideia de quadro-objeto. Em seu livro *Etapas da Arte Contemporânea: Do cubismo ao neoconcretismo*, Ferreira Gullar transcreve as palavras de Albert Gleizes que definem o quadro-objeto:

O quadro-objeto não será mais uma redução ou uma ampliação dos espetáculos exteriores, tampouco será uma enumeração de objetos ou de acontecimentos transportados de um meio onde existem verdadeiramente a outro onde não são mais que aparências. Será um fato concreto. Terá sua independência legítima, como toda criação natural ou não; não conhecerá outra escala que não a sua própria, não despertará a ideia de comparação por semelhança. (GLEIZES apud GULLAR, 1999: 63)

Em face dessas declarações, podemos afirmar que as palavras de Gleizes pretendiam ser mais uma tomada de posição frente à produção artística impressionista, já esgotada, e uma

* Graduando em História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ, bolsista PIBIAC/UFRJ.

tentativa de consolidar a arte dita abstrata, do que ser um divisor de águas entre tradição e modernidade. No entanto, elas já constituem um prelúdio às transformações e rompimentos com o conceito de quadro, representação e espaço tradicionais, que só tomariam forma de fato no Neoplasticismo.

As ideias de Gleizes de certa forma lembram a posição tomada por Theo Van Doesburg, um dos principais artistas integrantes do movimento *De Stijl*, quando procurou uma nova definição para a arte abstrata, referindo-se a ela como arte concreta, porém sem nada acrescentar à problemática da arte abstrata, diferentemente das colocações de Mondrian, através de sua arte ou seus escritos. Essa posição de Doesburg somente teria influência anos à frente, quando as pesquisas no campo artístico se direcionaram para uma arte dita construtiva e, segundo Gullar, contribuíram para a exacerbação racionalista dos concretistas. Ao afirmar que “nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície” (DOESBURG apud GULLAR, 1999: 168), Doesburg atribuía à forma uma condição de realidade, desligando-a de seu contexto significativo geral, numa posição que conduziria a uma objetividade entre o artista e a forma, semelhante à do cientista e a natureza.

De modo geral, essas tomadas de posição, sejam a de Gleizes ou anos depois a de Doesburg, representam uma crise frente a um sistema de representação e de um espaço tradicional que já não dava mais conta da experiência moderna. A partir do cubismo e depois, com o neoplasticismo, o espaço tradicional se rompe e o novo objeto passa a ser a presença material da tela. A arte concreta, entretanto, dá pouco ou nenhum seguimento às pesquisas em torno da questão do objeto nas artes visuais depois das pesquisas da Bauhaus e do movimento *De Stijl*. Os concretistas propunham a criação de uma arte baseada em concepções matemáticas e perceptivas, cujo processo criador começaria na imagem-ideia e resultaria na imagem-objeto. Segundo uma citação de Tomás Maldonado, transcrita em *Etapas da Arte Contemporânea* por Ferreira Gullar, este processo de criação concreta se resumiria em tornar uma teoria matemática um objeto visual traduzido para um quadro.

No Brasil e na América Latina em geral, o projeto construtivo europeu foi retomado e transformado em um projeto de vanguarda, sendo que em solo brasileiro, esse projeto foi implementado em meio a um cenário artístico ainda, até certo ponto, pré-moderno, dominado pelas figuras de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Segall e Pancetti. Um cenário onde as questões fundamentais da arte moderna ainda não tinham se desenvolvido de maneira madura, estando limitadas apenas a algumas soluções inteligentes aplicadas a obras de alguns artistas.

No projeto concretista brasileiro, identifica-se uma vontade de superação do subdesenvolvimento e do atraso tecnológico, em uma tentativa de modernização do país. Em um de seus artigos, *O paradoxo concretista* de 1959, Mario Pedrosa sinaliza esse desejo desenvolvimentista enaltecendo a “gramática concretista” e colocando-a como fator de transformação da qualidade artesanal e mesmo estética da arte brasileira, inclusive da industrial, além de sinalizar uma melhora significativa nas artes gráficas, que demonstrariam agora, segundo ele, um aspecto menos “provinciano” (PEDROSA, 2007: 25).

Na busca intensificada da racionalização dos processos artísticos e culturais, processos produzidos a partir da realização de relações formais e cromáticas previamente definidas pela teoria da Gestalt, seguindo um esquematismo reducionista, o concretismo acabou por fazer com que a maior parte de sua produção fosse composta por exercícios ópticos. Assim, de simples manipulação das descobertas da *Gestalttheorie*, acusa-se a arte concreta de tornar-se uma prática acadêmica, guiada por regras e medidas rígidas.

A reação neoconcretista a esses aspectos dogmáticos concretistas acabaria por causar a retomada das pesquisas em torno das questões do objeto, que ocasionariam, de fato, o rompimento dos conceitos tradicionais de quadro e escultura. Considerando as leituras de Gullar e também de Pedrosa, este rompimento atinge sua maior realização nos trabalhos de Lygia Clark, nos quais a artista enfoca o quadro como um todo orgânico, atribuindo significação à moldura e enfrentando-o não como um apoio para representação, mas como um objeto-símbolo.

A partir das experiências neoconcretas, Ferreira Gullar publica a teoria do não-objeto em uma edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta. Em seu *Diálogo sobre o não-objeto*, Gullar justifica esse nome como algo não pertencente à pintura nem à escultura, desprovido de elementos de uma arte representativa e que tem como condição de existência o fator de transformação espacial, resultado de um trabalhar e refundar do espaço, como renascer permanente da forma e do espaço. Diferente do quadro-objeto cubista, o não-objeto teorizado por Gullar é algo que já constitui uma teoria consolidada, mas nada nos impede de traçarmos um estudo comparativo entre ambos, partindo da premissa de que o estudo de um objeto pode ocasionar maior entendimento do outro.

A obra pictórica de Gleizes jamais conseguiu alcançar a independência por ele exigida para a obra cubista. Sua produção, inicialmente voltada mais para o cubismo analítico, traz simples estilizações, como por exemplo, em sua tela *Mulheres Costurando*, onde ele desestrutura a figura feminina e os objetos representados. Mesmo alcançando a abstração, Gleizes mantém seu compromisso com a estilização exterior, como na obra *Em um Veleiro*. Logo, o conceito de

quadro-objeto, como fato concreto, independente da figuração, não se vê realizado em suas obras, que sempre partem de um objeto real, existente, para a sua estilização ou abstração, sem chegar a compreender as experiências de Braque, por exemplo, que introduziu a colagem de objetos diretamente na tela.

O quadro-objeto cubista, segundo Gleizes, ainda afirma-se como quadro tradicional (e necessita disso para se fazer valer como obra), apesar de não corresponder exatamente a nenhum objeto exterior e não suscitar comparações por semelhança. Já quanto ao não-objeto neoconcretista, este abdica da base na escultura e integra a moldura ao quadro, eliminando assim todos os elementos tradicionais da pintura e da escultura para inserir-se diretamente no espaço. Nesse ponto, “pintura” e “escultura” mesclam-se no não-objeto, e isso acaba por gerar discussões sobre a atribuição dessas antigas nomenclaturas tradicionais às produções neoconcretas. Mario Pedrosa, em dois de seus artigos a respeito da obra de Lygia Clark, *Significação de Ligia Clark* e *Lygia Clark, ou o fascínio do espaço*, faz dois pequenos apontamentos em torno desta problemática.

Em *Significação de Ligia Clark*, Mario Pedrosa trabalha inicialmente a problemática da escultura na arte moderna para em seguida partir para as descobertas de Lygia Clark, descobertas que decorrem de longas pesquisas e experimentações que conduziram a artista a rebelar-se contra as formas seriadas concretistas e a integrar a moldura ao quadro para, em seguida, desestruturar a noção mesma de quadro. Lygia rebate a visão puramente óptica concretista, para desejar uma interação entre espectador e obra e uma procura por compor um espaço, colocando dessa maneira, segundo Pedrosa, um problema de escultor.

Já em *Lygia Clark, ou o fascínio do espaço*, Pedrosa discorre sobre a descoberta que a artista chama de “linha orgânica”. Não diferentemente do outro artigo, Pedrosa nos fala da aproximação de Lygia com a arquitetura e seu interesse pelos problemas de “integração das artes”, porém aqui, ele trata de analisar como ela conduziria suas possíveis influências e contatos com as obras de Josef Albers, mestre da Bauhaus, para realizar suas próprias experiências plásticas. Experiências que culminariam na transformação do quadro em um todo orgânico, armado e que permite ao espectador a produção de uma consciência fenomenológica efetiva, não só sensorial e óptica.

Citado direta ou indiretamente em ambos os artigos, os *Bichos* de Lygia Clark representam um resultado de experiências plásticas radicais e um desdobramento dos seus *Casulos*. Seus *Bichos* combinam um todo orgânico com um dinamismo espacial, sendo não só essencialmente não-objetos, pois transcendem os conceitos tradicionais de pintura e escultura

para se tornarem objetos híbridos, que se inserem no espaço e realçam valores plásticos, arquitetônicos e escultóricos. O *Bicho* pede ao espectador uma relação nova, onde este coloca-se também como criador, a cada movimento, pois no subir e descer das placas metálicas ele desencadeia o modificar do objeto, que se transforma em algo novo a cada momento, o que acaba por somar à questão da espacialidade o fator temporal. Por fim, o binômio temporalidade e espacialidade constituiriam posteriormente dois fatores fundamentais na produção artística contemporânea.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro/São Paulo: MAM/Pinacoteca do Estado, 1977.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

VEREDAS NO GRANDE SERTÃO:**APORTES DA HISTÓRIA DA ARTE PARA O ESTUDO DA CRIAÇÃO POPULAR**

Everardo Ramos*

No mundo ocidental, o interesse pela cultura e arte populares se inicia na Europa a partir do fim do século XVIII, na confluência de dois movimentos de idéias. Por um lado, intelectuais e artistas começam a criticar a cultura e a arte eruditas, desenvolvidas no âmbito das academias. No campo artístico, o principal alvo dos ataques é a arte neoclássica, que passa a ser atacada em várias frentes: os românticos criticam seu racionalismo exagerado, que explicaria o caráter frio e calculado de suas obras; já no século XIX, os realistas condenam o artificialismo de suas fórmulas e regras de representação, tão distantes do mundo real; os nacionalistas, enfim, chamam a atenção para o caráter internacional das obras neoclássicas, que podiam ter as mesmas características independentemente de terem sido feitas em Paris, Londres ou Berlim. Por outro lado, com o progresso da Revolução Industrial e suas conseqüentes transformações sócio-culturais, surge um sentimento coletivo de nostalgia do passado, que estimula um culto ao mundo antigo, pré-industrial, onde a produção se dava de maneira essencialmente artesanal.

Nesse duplo contexto, as criações literárias e artísticas populares começam a se apresentar, para os críticos da cultura erudita e da estética neoclássica, bem como para os insatisfeitos com o novo mundo mecânico e industrial que se formava, como exemplos privilegiados de arte espontânea, autêntica, nacional e pura, merecendo assim uma atenção particular por parte de artistas e intelectuais (SCHAPIRO, 1941).

Esse interesse cresce muito e muito rapidamente, a ponto de estimular o surgimento, na metade do século XIX, de uma nova “ciência”, especialmente dedicada a estudar as manifestações culturais e artísticas das classes menos instruídas da sociedade: o folclore. Com um programa essencialmente nacionalista e um discurso profundamente romântico, os folcloristas passam, então, a registrar e descrever essas manifestações, considerando-as reveladoras da verdadeira alma de uma nação. Ao mesmo tempo, se propõem a proteger e preservar seu objeto de estudos, certos de que as produções populares são sempre vestígios de um passado artesanal e que estão constantemente ameaçadas de desaparecimento em meio às transformações do presente industrial (BELMONT, 2002).

* Professor de História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal), Doutor pela Université Paris X – Nanterre (França).

As pesquisas de caráter verdadeiramente científico só surgiriam, no entanto, no século XX, no âmbito das modernas Ciências Sociais, da Antropologia em particular. Distanciando-se do discurso romântico e nacionalista dos folcloristas, busca-se, então, aprofundar a análise das produções populares, inserindo-as em seus respectivos contextos sociais. Dos ritos comunitários às festas urbanas, dos objetos utilitários às produções artísticas, todas as manifestações coletivas passam a ser elementos para se estudar as práticas e os comportamentos das classes menos favorecidas da sociedade, frequentemente consideradas subalternas e submissas. Introduzida e disseminada nas universidades, a abordagem antropológica se tornaria referência para os estudos sobre cultura popular, determinando ainda as formas de apresentação dessa cultura nos museus especializados que se multiplicam em diversos países (CANCLINI, 2003).

Nascidas na Europa, essas diferentes correntes de pensamento, do Romantismo à Antropologia, passando pelo Folclore, se espalhariam pelo mundo de tradição ocidental, motivando e influenciando, em diferentes épocas e em diversos lugares, novas pesquisas sobre as criações populares. No Brasil, é possível desenhar uma linha que, atravessando os séculos XIX e XX, liga os nomes de José de Alencar, Sílvio Romero, Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida, Florestan Fernandes e Édison Carneiro, como intelectuais que pesquisam a cultura e a arte populares sob influência – em maior ou menor grau – das idéias e das metodologias advindas da Europa (AYALA e AYALA, 1987; ORTIZ, 1992; SQUEFF e WISNIK, 1982; VILHENA, 1997).

Esse breve panorama dos estudos dedicados à arte popular ressalta, portanto, a ausência de trabalhos realizados sob o ponto de vista específico da História da Arte, tanto no Brasil, quanto na Europa. Sem se aprofundar nas razões que poderiam explicar essa ausência, o presente trabalho se interessará mais em analisar suas conseqüências, tentando mostrar a importância de uma abordagem especificamente histórica e artística para um maior conhecimento e uma melhor compreensão das criações populares. Para isso, será analisado o exemplo de uma produção em particular, a gravura popular brasileira.

O conhecimento sobre a gravura popular brasileira

No Brasil, as manifestações de interesse da cultura oficial pela gravura popular começaram na metade do século XX, quando intelectuais do Nordeste “descobriram” as ilustrações dos folhetos de cordel e passaram a promovê-la fora do universo da edição popular. Em 1949, o folclorista Théo Brandão publicou um artigo na imprensa de Maceió em que chamou a atenção para a obra de José Martins dos Santos, poeta que tinha improvisado xilógrafo para

ilustrar seus próprios folhetos. Três anos mais tarde, em 1952, surgiu o primeiro texto inteiramente dedicado ao tema, publicado na imprensa do Recife pelo então jovem escritor Ariano Suassuna (RAMOS, 2008). A essas iniciativas pioneiras se seguiram várias outras, na década de 1960, incluindo novos artigos em periódicos, textos para folders de exposição e prefácios de álbuns (iniciativas realizadas tanto no Brasil como no exterior), que fixaram os conhecimentos iniciais sobre a gravura popular, legitimando-a como nova categoria da arte brasileira (RAMOS, 2010a).

Esses conhecimentos se expandiram em novos estudos pontuais (SOBREIRA, 1984; LUYTEN, 1982; PONTUAL, 1970; e QUEIROZ, 1982) e, na década de 1990, em trabalhos mais aprofundados, desenvolvidos no âmbito de programas de pós-graduação de universidades brasileiras, por pesquisadores formados no campo das Letras e da Comunicação, que chegaram até a gravura através da literatura popular, graças às ilustrações dos folhetos de cordel (CAMPELLO, 1999; CARVALHO, 1998; HATA, 1999; IGLESIAS, 1992). Tais trabalhos analisaram capas de folhetos, álbuns de gravuras e gravuras independentes (estas últimas surgidas para atender ao novo mercado consumidor de “arte popular”), pondo em evidência as principais características das obras: a técnica artesanal da xilogravura, os temas ligados ao imaginário e ao cotidiano nordestinos e as imagens extremamente estilizadas, definidas muitas vezes como “primitivas” (il. 01). Também foram estabelecidas as biografias dos principais xilógrafos, chamando-se a atenção para suas origens sempre muito humildes e o fato de terem se iniciado na arte da gravura de forma improvisada, como autodidatas.

Este é o quadro que se apresentava quando a presente pesquisa foi iniciada, no âmbito de uma tese de Doutorado sobre a gravura popular brasileira, realizada em uma universidade francesa (RAMOS, 2005a). A intenção foi, então, abordar essa produção com os instrumentos da História da Arte, analisando os contextos de criação e as obras com os objetivos e métodos da disciplina. Sem poder relatar aqui todas as conclusões a que chegou essa tese, serão apresentadas aquelas que podem evidenciar a contribuição desse tipo de abordagem para o estudo da criação popular.

Redefinindo uma categoria

Desde o estudo de Liêdo Maranhão sobre as ilustrações e os ilustradores da literatura de cordel (SOUZA, 1981), sabia-se que a gravura popular tinha surgido nas primeiras décadas de século XX, nas capas dos folheto de cordel. No entanto, nem esse nem outros autores se propuseram a analisar com mais atenção as origens dessas obras e seus primeiros

desenvolvimentos, na primeira metade desse século. Assim, o conhecimento produzido sobre a gravura popular foi essencialmente produzido a partir das obras produzidas a partir de 1960, principalmente aquelas que, participando das diversas ações promovidas por intelectuais e instituições culturais (exposições, publicações, constituição de coleções, vendas), passaram a ser reconhecidas como “obras de arte”, servindo de referência para conceitos e definições.

O presente trabalho se propôs a estudar toda a gravura popular brasileira, desde suas origens até a produção mais contemporânea. Para isso, foram consultados diversos arquivos e acervos de instituições públicas e privadas, bem como de particulares, em diversas cidades brasileiras e estrangeiras¹. Dessa investigação exaustiva resultou a constituição de um importante corpus documental – representativo de diferentes momentos, lugares e tipos de obras – que permitem redimensionar a história da gravura popular no Brasil.

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar a importância das ilustrações dos folhetos de cordel publicados na primeira metade do século XX, época em que essa produção ainda não tinha chamado a atenção dos estudiosos. Em Recife, berço e principal centro de edição do cordel nesse período, destacam-se as obras realizadas por um autodidata que ficaria esquecido das pesquisas sobre a gravura popular: Antônio Avelino da Costa, ou simplesmente Avelino, ilustrador oficial de João Martins de Athayde, maior editor de literatura de cordel nos anos 1930-1940, cujos folhetos eram distribuídos em todo Nordeste e, até, na região amazônica. Extremamente chamativas e atraentes, ocupando toda a capa do folheto com desenhos e grafismos variados, à maneira de outros tipos de impressos da época, tais ilustrações foram de fundamental importância para o sucesso das publicações de Athayde, retendo a atenção e seduzindo os compradores nas feiras e mercados populares (il. 02). E esse sucesso, por sua vez, contou muito para consolidar a importância da literatura de cordel no cenário cultural brasileiro (RAMOS, 2008b).

Por outro lado, é possível recuar ainda mais no tempo, para encontrar as verdadeiras origens da gravura popular, numa produção anterior aos folhetos de cordel. Trata-se dos

¹ Instituições públicas e privadas: Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife), Biblioteca Amadeu Amaral (Rio de Janeiro), Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN (Natal), Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel (Fortaleza), Bibliothèque nationale de France (Paris), Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro), Fundação Casa das Crianças de Olinda (Olinda), Fundação Joaquim Nabuco (Recife), Fundação Memorial Padre Cícero (Juazeiro do Norte), Instituto Cultural do Vale Caririense (Crato), Instituto de Estudos Brasileiros-USP (São Paulo), Instituto do Ceará (Fortaleza), Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte (Natal), Musée d’Ethnographie (Neuchâtel), Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (Recife), Museu da Imagem e do Som do Ceará (Fortaleza), Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza), Museu Lauro da Escóssia (Mossoró). Arquivos e coleções privadas: Idelette-Muzart Fonseca dos Santos (Paris), Liêdo Maranhão de Souza (Olinda), Lívio Xavier Júnior (Recife).

periódicos de imprensa publicados no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, em diferentes cidades do Nordeste, cujas ilustrações antecipam as que seriam utilizadas nos livrinhos de cordel, tanto em termos de técnica, quanto de temas e formas. É o que provam, por exemplo as xilogravuras satíricas, de estilo popular, publicadas em jornais políticos do Recife nos anos 1830-1840 (il. 03), que estão dentre os mais antigos exemplos de imprensa ilustrada no Brasil (RAMOS, 2009). Essas novas obras obrigam, então, a uma revisão conceitual o objeto de estudo: para além do folheto de cordel, a gravura popular corresponde, na verdade, em sua forma tradicional, à ilustração de impressos baratos de vários tipos, todos destinados a um público extremamente largo. Vê-se, portanto, que o exemplo brasileiro se aplica perfeitamente à definição corrente na Europa, onde a categoria “gravura popular” engloba ilustrações de diferentes impressos de grande circulação, publicados entre os séculos XVI e XIX (il. 04).

Assim, graças ao trabalho do historiador da arte, é possível revelar novas obras, novos autores e uma nova cronologia que permitem não apenas reescrever a história, mas também propor novas definições para a gravura popular no Brasil.

Princípios de criação popular

A maioria dos estudos sobre a gravura popular brasileira se concentrou em suas relações com a literatura de cordel e com o imaginário nordestino, ignorando ou abordando de maneira insuficiente suas especificidades enquanto manifestação artística, reveladora de processos criativos particulares. No âmbito da presente pesquisa, sem desconsiderar as importantes conclusões a que chegaram os estudos anteriores, privilegiou-se justamente o caráter especificamente artístico dessa gravura, analisando-se cuidadosamente as características internas das obras, tanto técnicas, quanto iconográficas e estilísticas, segundo os métodos comumente utilizados nos estudos de História da Arte.

Nessa nova perspectiva, as análises revelam dados novos e bastante significativos. Contrariamente à idéia que prevalece no senso comum, a gravura popular, realizada por autodidatas, não corresponde apenas a xilogravuras rústicas, representando temas regionais com formas primitivas, tal como se apresentam a maioria das obras realizadas na segunda metade do século XX (il. 01). Na primeira metade deste século, ela corresponde também às zincogravuras desenhadas por Avelino e gravadas, por processos mecânicos, nas gráficas bem equipadas do Recife, representando temas diversos (urbanos, poéticos, cômicos, segundo a própria variedade da literatura de cordel), em um estilo naturalista muito influenciado pela estética da caricatura (observe-se, por exemplo, os personagens com cabeça desproporcional em relação ao corpo, il.

02)². No mesmo período, mas em Juazeiro do Norte, no Ceará, outro grande centro de edição de cordel, a gravura popular corresponde, ainda, a obras extremamente refinadas, que imitam e copiam as obras do Recife, mas reproduzindo as imagens na madeira, já que as gráficas locais, rudimentarmente equipadas, não permitem realizar as zincogravura semi-mecânicas (il. 05).

Por outro lado, detendo-se com cuidado nas imagens produzidas, o olhar do historiador da arte revela elementos essenciais para se compreender melhor seus processos de criação. Um princípio de base se destaca: o da cópia de modelos prévios, oriundos de fontes diversas. Às vezes, tais modelos são apenas pressentidos, como é o caso das zincogravuras dos jornais licenciosos publicados no início do século XX, no Recife, que muito provavelmente copiam fotografias importadas da Europa, representando mulheres nuas e em poses estudadas (il. 06). Uma investigação exaustiva permite, no entanto, determinar com precisão outros modelos originais, como provam diversos exemplos de ilustração de folhetos de cordel, tanto em zincogravura como em xilogravura, cujas imagens são cópias fiéis de quadros eruditos, de folhinhas de oração, de periódicos da imprensa e, mesmo, de outras capas de folhetos de cordel³ (il. 07 e 08).

A prática recorrente e generalizada da cópia não significa, porém, que a criação popular se resume a uma reprodução estéril de modelos prévios, que impede qualquer análise estilística. Muitas vezes, detalhes na imagem copiada traem a mão de quem copiou, revelando assim mecanismos complexos de apropriação e transformação de modelos. Veja-se, por exemplo, as xilogravuras de Mestre Noza, do Ceará, que apresentam sempre personagens com o mesmo biótipo (boca pequena, nariz pontudo, grands olhos amendoados, corpo com pouquíssimos detalhes), mesmo quando a imagem é copiada de uma fotografia⁴ (il. 09). Por outro lado, as cópias sucessivas favorecem a modificação progressiva de uma imagem original, como mostra uma série de xilogravuras criadas sucessivamente a partir de uma fotografia, em que o motivo inicial – um casal abraçado que sorri e se mira, com um buquê de flores – vai se tornando cada vez mais estilizado, até que os dois personagens se tornam como gêmeos de traços idênticos (il. 10).

Interessa notar, ainda, que os processos acima definidos não são exclusivos da gravura popular brasileira, mas podem ser identificados também na gravura popular européia, como

² As ilustrações deste trabalho apresentam folhetos publicados na segunda metade do século XX, mas com gravuras realizadas na primeira metade deste século. As atribuições que forem indicadas nas legendas das ilustrações resultam de análises aprofundadas, realizadas no âmbito da tese de Doutorado (RAMOS, 2005a).

³ Os diversos motivos que explicam a prática da cópia na gravura popular são analisados em RAMOS (2005b), p. 91-129.

⁴ Vale salientar que a biografia de Mestre Noza ajuda a entender como se formou o estilo artístico expresso em suas gravuras, como foi analisado em outro estudo (RAMOS, 2010b).

atestam exemplos de cópia de modelos originais e de transformação desses modelos (il. 04). Essas situações tão semelhantes, em contextos cronológicos e geográficos tão distintos, possibilitam, assim, uma nova compreensão da criação popular em geral, ressaltando princípios que parecem guiar – mesmo que de forma inconsciente – o trabalho dos criadores populares.

Nova interpretações

Surgida, como categoria de pesquisa e investigação, em um momento de crítica à cultura erudita, a arte popular quase sempre foi considerada o avesso da arte oficial. Assim, se esta é pensada como uma manifestação perfeitamente fincada na história de uma sociedade, a arte popular é muitas vezes concebida como uma manifestação atemporal, cujas origens se perdem num passado longínquo e cuja evolução ocorre às margens dos fatos que fazem a História. Do mesmo modo, se desde o Renascimento a arte oficial é associada à criação individual de sujeitos autônomos, que reivindicam a autoria de suas obras e são reconhecidos por ela, as produções populares são definidas muitas vezes como criação coletiva, de sujeitos que compartilham técnicas, temas e estilos comunitários, trabalhando de maneira anônima. Enfim, enquanto a arte oficial é entendida como resultado dos progressos da civilização, devendo muito à noção de inovação, a arte vernacular é vista como naturalmente avessa à idéia de modernidade, seu destino sendo o de perpetuar modelos antigos e arcaicos, baseando-se exclusivamente na noção de tradição. Tais pressupostos nasceram com os folcloristas, no século XIX, mas até hoje perduram na maioria dos estudos sobre cultura e arte populares.

No caso da gravura popular brasileira, a esses pressupostos de base foram acrescentados outros, de ordem histórico-geográfica: além de expressar as características “inerentes” a toda arte popular, a gravura se explicaria também pelas condições sócio-culturais do local onde nasceu e se desenvolveu, o Nordeste brasileiro, região onde a recusa da modernidade e o apego ao atraso teriam provocado a manutenção de uma categoria tão arcaica quanto a xilogravura artesanal, de temas essencialmente regionais e formas predominantemente rústicas. As reflexões feitas em torno dessa produção, partindo do conceito de “identidade nordestina” como o avesso do cosmopolita, do industrial e do moderno (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999), serviram, então, para descartar as zincogravuras semi-mecânicas, com imagens não regionais e formas não rústicas, do movimento de valorização e promoção da gravura popular na segunda metade do século XX (RAMOS, 2010a).

A presente pesquisa vem, no entanto, contrariar esses significados. Não é correto associar a arte popular em geral, e a gravura popular brasileira em particular, apenas ao que se enquadra

nos conceitos definidos pelos folcloristas desde o século XIX e pelos construtores da identidade nordestina no século XX. Essa arte e essa gravura não correspondem apenas ao artesanal, ao regional, ao anedótico, ao rústico, ao naif, ao primitivo. Superando limitações materiais e simbólicas, improvisando meios e recursos, elas podem perfeitamente se inserir no curso da História, perpetuando técnicas, temas e formas do passado, mas também se abrindo ao novo e incorporando os frutos da modernidade, sob a ação individual, criativa e transformadora dos criadores populares. Essa capacidade de adaptação, essa liberdade de poder estar entre o antigo e o atual, entre o individual e o coletivo, entre o único e o múltiplo seria mesmo uma das principais características dessa arte e de seus artistas.

Como veredas num grande sertão, os objetivos e métodos da História da Arte representam, portanto, novas alternativas e novas perspectivas para o estudo das produções populares, possibilitando um redimensionamento – tanto histórico, quanto artístico – de obras e autores que se desenvolvem às margens do sistema oficial, mas inteiramente integrados na dialética da criação.

Referências bibliográficas:

- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Inez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife/São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana/Cortez Editora, 1999.
- BELMONT, Nicole. Folklore. **Encyclopædia Universalis**, Paris, vol. 9, p. 519-526, 2002.
- CAMPELLO, Carlos Francisco Barreto. O Processo de Produção de Gravuras Populares: a Contribuição de Dila. 1999. Dissertação (Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural) – Universidade Federal Rural de Pernambuco-UFRPE, Recife.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARVALHO, Gilmar de. **Madeira Matriz: Cultura e Memória**. 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC, São Paulo
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n . 16, p.179-192, 1995.
- HATA, Luli. **O Cordel das Feiras às Galerias**. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas-UNICAMP, Campinas.

IGLESIAS, María Lucía Díaz Iglesias. **Xilogravura Popular Brasileira: Iconografia e Edição**. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo-USP, São Paulo.

LUYTEN, Joseph M. A xilogravura popular brasileira e suas evoluções. In: PELLEGRINI FILHO, Américo. **Antologia de Folclore Brasileiro**. São Paulo: EDART, 1982.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PONTUAL, Roberto. Notas sobre a xilogravura popular brasileira. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, n. 8, p.p. 53-58, outubro, 1970.

QUEIROZ, Jeová Franklin de. A xilogravura nordestina. In: LOPES, Ribamar (org.). **Literatura de Cordel**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 1982.

RAMOS, Everardo. **La gravure populaire au Brésil (XIXe-XXe siècle) : du marché au marchand**. 2005. 2 vol. Tese (Doutorado em Estudos Brasileiros) – Université Paris X – Nanterre, Nanterre (França), 2005 (a).

RAMOS, Everardo. **Du marché au marchand. La gravure populaire brésilienne**. Gravelines (França): Musée du dessin et de l'estampe originale, 2005 (b).

RAMOS, Everardo. Ariano Suassuna e a gravura popular brasileira ou a (de)formação de um pensamento crítico. Em ZACCARA, Madalena; PEDROSA, Sebastião (orgs.). **Artes visuais: conversando sobre**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008 (a).

RAMOS, Everardo. Ilustrações de Folhetos de Cordel: o Romance dos Esquecidos ou a Peleja do Popular com o Moderno. Em NEMER, Sylvia (org.). **Recortes contemporâneos sobre o cordel**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008 (b).

RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas (republicação). **Escritos**: Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, v. 3, pp. 285-309, 2009.

RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, UFG, Goiânia, V. 8, nº 1, pp. 39-56, 2010 (a).

RAMOS, Everardo. Ser ou não ser: a invenção do artista na gravura popular. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, III, 2010, Goiânia. **Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual**. Goiânia: UFG/FAV/PPGCV, 2010 (b). CD-ROM.

SCHAPIRO, Meyer. Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Londres, v. 4, n. 3/4, p. 164-191, Abril 1941 – Julho 1942.

SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos do Juazeiro**. Fortaleza: Edições da Universidade Federal do Ceará, 1984.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **O Folheto Popular. Sua Capa e seus Ilustradores**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1981.

SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense 1982.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947 – 1964**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

LEGENDAS DAS ILUSTRAÇÕES:

S. l.: sem lugar de edição

S. ed.: sem editor

S. d.: sem data de edição

Col.: coleção ou acervo

As atribuições aparecem [entre colchetes]



II. 01. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Xilogravura de J. Borges. In: *Discussão dum fiscal com uma fadeira*. Bezerros: Folhetaria Borges, s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- b. Xilogravura anônima. In: *Segunda queixa de Satanás a Cristo sobre a corrupção no mundo*. S. l.: Vicente Vitorino de Melo, s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- c. Xilogravura de Dila. In: *Senhô Ferreira e o Negro Furacão*. Caruaru: Folhetaria Borges, s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- d. Xilogravura anônima. In: *Dalvina a Moça que teve o filho do Diabo*. Guarabira: J. A. Pontes, 1973. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).

II. 02. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Zincogravura [de Avelino]. In: *A cura da quebradeira*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, s. d. Col. Instituto de Estudos Brasileiros/USP (São Paulo).
- b. Zincogravura [de Avelino]. In: *Ai se o passado voltasse*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1954. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- c. Zincogravura [de Avelino]. In: *O estudante que se vendeu ao Diabo*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. Bernardo da Silva, 1978. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- d. Zincogravura [de Avelino]. In: *O casamento do calangro*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. Bernardo da Silva, 1980. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).



II. 03. Ilustrações de periódicos:

- a. Xilogravura anônima. In: *O Carcundão*. Recife, 25/04/1831. Col. Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).
- b. Xilogravura anônima. In: *O Gallego*. Recife, 15/12/1849. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).
- c. Xilogravura anônima. In: *Marmota*. Recife, 12/04/1844. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).
- d. Xilogravura anônima. In: *Marmota*. Recife, 24/04/1844. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).

II. 04. Ilustrações de impressos populares europeus:

- a. Xilogravura anônima. In: *Exemplaire punition du violement et assassinat commis par François de la Motte (...)*. S. l., s. ed., 1607. Col Bibliothèque Nationale de France (Paris).
- b. Xilogravura anônima. In: *La triste et lamentable complainte du Capitaine La Quinte (...)*. Douai, s. ed., 1608. Col Bibliothèque Nationale de France (Paris).
- c. Calcogravura anônima. In: *Charles Philippe Comte d'Artois*. Paris: Basset, [entre 1815 e 1824]. Col. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marselha).
- d. Xilogravura anônima. In: Sem título. Nantes: s. ed., s. d. Col. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marselha).



II. 05. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Xilogravura de [Damásio Paulo]. In: *História de Juvenal e Leopoldina*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, [anos 1950]. Col. Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza).
- b. Xilogravura de [Damásio Paulo]. Antiga ilustração do folheto *História de João de Calais*. S. d. Col. Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza).
- c. Xilogravura de [João Pereira da Silva]. Antiga ilustração do folheto *Lourival e Eunice*. S. d. Col. Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza).
- d. Xilogravura de [João Pereira da Silva]. In: *Historia de Carlos e Adalgiza*. Juazeiro do Norte: J. Bernardo da Silva, 1956. Col. Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza).

II. 06. Ilustrações de periódicos:

- a. Zincogravura de Benevenuto Teles. In: *O Quengo*. Recife, 08/05/1903. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).
- b. Zincogravura anônima. In: *O Periquito*. Recife, 08/01/1902. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).
- c e d. Fotografias eróticas francesas do início do século XX. Obtidas em <http://1900.acextreme.com> (acesso em 15/10/2011)



II. 07. Exemplos de cópias de imagens:

- a. Edmund Blair Leighton. *The Accolade*. Óleo sobre tela, 1901. Col. Particular.
- b. Zincogravura [de Avelino]. In: *A pérola sagrada*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. B. da Silva, 1976. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- c. Fotografia. In: *O Dia*. Rio de Janeiro, 18/06/1977. Col. particular.
- d. Xilogravura de José Costa Leite. In: *O Monstruoso crime de Serginho, em Bom Jesus de Itabapoana, Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apolônio Alves dos Santos, 1977. Col. particular.

II. 08. Exemplos de cópias de imagens:

- a. Zincogravura anônima. In: *História Sagrada – As sete espadas de dores de Maria Imaculada*. Campina Grande: Estrela do Oriente, 1976. Col. particular.
- b. Xilogravura de Antônio Batista Silva. In: *Novena do Desterro de Jesus, Maria e José*. S. l: s. ed., s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- c. Folhinha de oração. *Nossa Senhora do Perpétuo Socorro*. [São Paulo]: Paulinas, s. d. Col. particular.
- d. Xilogravura de João Pereira da Silva. Antiga ilustração de folheto não identificado. S. d. Col. particular.



II. 09. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Zincogravura anônima. In: *As grandes aventuras de Armando e Rosa conhecidos por “Côco Verde” e “Melancia”*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. B. da Silva, 1976. Col. particular.
- b. Xilogravura de Mestre Noza. Antiga ilustração de folheto não identificado. S. d. Col. particular.
- c. Xilogravura de [Mestre Noza]. In: *O encontro da velha que vendia tabaco com o matuto que vendia fumo*. S. l.: s. ed., s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- d. Antiga ilustração de folheto não identificado. S. d. Col. particular.

II. 10. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Zincogravura anônima. In: *História de Paulino e Madalena*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. B. da Silva, 1977. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- b. Xilogravura anônima. Antiga ilustração de folheto não identificado. [Antes de 1960]. Col. Museu da Universidade do Ceará (Fortaleza).
- c. Xilogravura anônima. In: *Lourival e Teresinha*. S. l.: s. ed., s. d. Col. particular.
- d. Xilogravura anônima. Antiga ilustração de folheto não identificado. [Antes de 1960]. Col. Museu da Universidade do Ceará (Fortaleza).

SÃO JERONIMO NOS TROPICOS**O UN SAVANT TRAVAILLANT DANS SON CABINET DE DEBRET**

Fernando Morato*

Este trabalho começa com uma curiosidade de minha parte: trabalhando há alguns anos com a obra do poeta neoclássico brasileiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga, de quem não existe nenhum retrato, deparei-me com a imagem do *Un savant travaillant dans son cabinet* (Imagem 1) de Jean-Baptiste Debret na capa do primeiro volume da **História da vida privada no Brasil** e achei que ela casava bastante bem com a situação que deveria ser vivida pelo poeta, idealizador da Sociedade Literária do Rio de Janeiro (na qual se leram algumas memórias científicas), dono de um pequeno museu em sua casa¹ e da maior biblioteca privada do país. Foi essa fantasia anacrônica que me levou a procurar conhecer algo a mais a respeito da imagem de Debret e imaginar que, mesmo sendo impossível o contato deste com Silva Alvarenga (que morreu em 1814, enquanto o pintor só chegou ao Brasil em 1816), ele havia captado de maneira interessante o ambiente imaginário de um intelectual no Brasil do fim da Colônia e início do Império.

Um fato curioso a respeito da imagem do *Savant travaillant* é que ela é uma das diversas aquarelas preparatórias que não foram transformadas em litografias para a publicação dos três volumes da *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. (Paris, 1834-36). Para as 220 litografias que ilustram a obra, foram feitas 250 aquarelas ao longo da viagem que Debret realizou pelo país imaginando uma alternativa rentável para o fracasso do projeto da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Essas aquarelas permaneceram desconhecidas por muito tempo, até serem descobertas pelo bibliófilo e colecionador de arte Raymundo Ottoni de Castro Maya em Paris, nos anos 1930. O *marchand* de arte Roberto Heymann mantinha contato com os herdeiros de Debret e intermediou a compra do acervo do pintor, incluindo papéis, esboços e as aquarelas. Assim, elas passaram a fazer parte da Coleção Castro Maya e foram finalmente expostas. Mas o que me

* Fernando Lima e Morato é professor de Literatura e mestrando em Teoria e História Literária na Unicamp

¹ BARBOSA, Januário de Cunha. "Doutor Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Biographia dos Barsileiros distinctos por Letras, Armas, Virtudes, etc). in *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, na Typographia de D. L. dos Santos, 1841.

interessa é o fato de o “savant travaillant” não ter sido convertido em litografia para ilustrar a viagem que Debret fez pelo Brasil.

Há alguns aspectos em que a imagem destoa das outras que compõem o conjunto. Um primeiro é a coloração da aquarela: composta basicamente por tons terrosos, a aquarela se opõe às cores brilhantes que dominam a maior parte das outras imagens. A vivacidade das cores exteriores (como, por exemplo a *Cena de carnaval*) contrasta nitidamente com esta pálida cena de interior. Mas isto não é suficiente para justificar a diferença, porque mesmo em outras cenas de interior a paleta é reconhecivelmente mais colorida, como na *Visita a uma fazenda*.

A predominância de tons de marrom no chão e nos móveis ajuda a apagar a pequena possibilidade de vivacidade que o amarelo do camião que o *Savant* usa poderia trazer à composição, e mesmo a pálida luz que entra pela janela se anula pelo emprego de cinza nas paredes. Toda a aquarela transite um melancólico repouso através do seu quase monocromatismo. Repouso que se reforça através da composição, que também destoa do conjunto da *Voyage pittoresque*. Enquanto o *Savant* descansa solitário sobre a rede no meio do quarto vazio, a maior parte das demais imagens coloca em cena um conjunto de personagens em movimento ou pelo menos em interação. São poucas as aquarelas em que haja apenas uma personagem (em especial, parada), e menor ainda o número de litografias. Mesmo nas cenas de interior, que favoreceriam o isolamento de personagens, Debret prefere a introdução de um conjunto variado de figuras (um pouco para permitir a representação de diversos aspectos do dia a dia brasileiro em um único quadro), como acontece em *Une dame d'une fortune ordinaire dans son intérieur au milieu de ses habitudes journalières* (Imagem 2) ou em *Um après dîner d'été* (Imagem 3). A aproximação destas duas imagens ao *Savant* pode ajudar a revelar alguns pontos interessantes.

O interesse na aproximação destas três aquarelas se deve não apenas porque são todas cenas de interior, mas também porque, em alguma medida, são representações de atividades intelectuais, enquanto a maior parte das aquarelas e litografias se dedicam a outros aspectos da vida brasileira.

Mas mesmo esta aparente semelhança apresenta um contraste flagrante: o sentido que as atividades intelectuais assumem. Debret faz acompanhar suas litografias de comentários explicativos para o leitor europeu, desconhecedor dos hábitos e costumes dos trópicos, e, ao mencionar os hábitos intelectuais, é enfático na sua desqualificação. A legenda que acompanha *Une dame d'une fortune ordinaire* é a seguinte:

“O sistema dos governadores europeus, nas colônias portuguesas, tende constantemente a deixar a população brasileira privada de educação e isolada na escravidão de seus hábitos rotineiros. Isso levou a educação das senhoras ao simples cuidado de sua faina doméstica: assim, desde nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultado da falta de educação, reduziu as senhoras nas reuniões mais ou menos numerosas e, ainda mais, impediu toda espécie de comunicação com os estrangeiros.

“Então, tentei captar essa solidão habitual desenhando uma mãe de família, de pequenas posses, em seu lar, onde a encontramos sentada, como de hábito, sobre uma marquesa (...), lugar que serve, de dia, como sofá fresco e cômodo em um país quente, para descansar o dia inteiro, sentada sobre as pernas, à maneira asiática. Imediatamente ao seu lado bem ao alcance se encontra o gongá (paneiro) destinado a conter os trabalhos de costura; entreaberto, deixa à mostra, a extremidade do chicote enorme feito inteiramente de couro, instrumento de castigo com o qual os senhores ameaçam seus escravos a toda hora. Do mesmo lado, um pequeno mico-leão, preso por uma corrente a um dos encostos desse móvel, serve de inocente distração á sua dona (...) A criada de quarto, mulata, trabalha sentada no chão aos pés da madame – a senhora. É reconhecido o luxo e as prerrogativas dessa primeira escrava pelo comprimento de seus cabelos cardados, (...) penteado sem gosto e característico do escravo de uma casa opulenta. A menina no centro à direita, pouco letrada, embora já crescida, conserva a mesma atitude de sua mãe, mas sentada numa cadeira bem menos cômoda, e esforça-se por ler as primeiras letras do alfabeto traçadas sobre um pedaço de papel.(...)”²

Mãe e filha são “pouco letradas” ou “sem educação”, e quando se esforçam no sentido de alguma atividade, ou é a menos nobre (a “simples faina doméstica”) ou é ao custo de alguma dificuldade. Isso não impede uma composição bem mais viva e dinâmica que a do *Savant*: o tom azul claro do fundo acompanha a pequena diagonal que desce da esquerda, da mãe sentada na marquesa, em direção à filha na cadeira, mas é pontuado pela presença de escravos negros, inclusive o que entra pelo lado direito da composição. O marasmo da atividade é acompanhado pelo discreto sorriso da dama e pela movimentação das crianças no chão, o que diminui bastante a possível monotonia da atividade. Isso sem contar os toques de azul intenso que se equilibram nos extremos da composição e o tecido estampado que reverbera da dama no escravo sentado à direita.

² BANDEIRA, Júlio. Debret e o Brasil: obra completa 1816 – 1831 Rio de Janeiro, Capivara, 2008

Toda esta composição é marcada por dinamismo, tanto cromático quanto composicional, da mesma maneira que ocorre em *Um après dîner d'été*. O texto de Debret que acompanha a litografia insiste de modo mais enfático na precariedade da vida intelectual tropical:

“Na França, a conversação ao final da refeição torna-se mais generalizada e mais alegre, e prepara um amável pós-jantar; cuja amenidade cresce com a aproximação produzida entre os convivas à mesa, distribuídos com discernimento pelo dono da casa, de modo a fazer nascer ou reavivar entre eles uma ligação geralmente baseada no interesse ou na afeição. Esse amável ambiente passa da mesa ao salão e é compartilhado pelas senhoras que dão brilho ao círculo, e assegura o charme de um anoitecer cuja lembrança será preciosa. Assim se desenvolve a vida social sob um clima temperado, que garante uma atividade infatigável

“Mas isso não é possível na ardente América. No Rio de Janeiro, por exemplo, onde o brasileiro rico deixa a mesa no momento em que o clima, aquecido após seis ou sete horas, estende sua influência abafadora até o interior das habitações e, com a boca abrasada pelo estimulante dos temperos e o céu-da-boca queimado pelo café fervendo, já semidespido, procura, quase em vão, a sombra e o repouso, ao menos durante duas ou três horas. Afinal adormecido, banhado de suor, desta vez sem se dar conta, acordado lá pelas seis da tarde, momento mais fresco em que começa a viração.

“Agora, com a cabeça um pouco pesada, cansado pelo trabalho da digestão, manda trazer um enorme copo d'água, que bebe, enxugando lentamente o suor que escorre em seu peito. Retomando pouco a pouco os seus sentidos, escolhe uma distração agradável que lhe ocupe até o cair da noite, momento em que, fazendo sua toailete, se prepara para receber as visitas, ou sai de casa a qual examinaremos mais tarde em detalhe. (...) É muito natural que, sob uma temperatura que se eleva até 45 graus, sob um sol insuportável durante seis a oito meses do ano, o brasileiro tenha adotado o uso da varanda em suas construções; também encontrada, embora de forma mais simples, na mais pobre habitação. (...) Gozando assim, durante grande parte do dia, de todas as vantagens de liberdade prescritas pelo calor do clima, o brasileiro jovem e rico, filho mimado da natureza, desenvolve talentos agradáveis, apreciados nas reuniões noturnas, onde brilha o luxo europeu e cujo ambiente ele completa com o charme de sua música.”

Aqui, da mesma forma que na *Une dame d'une fortune ordinaire*, o contraste entre a descrição da completa entrega que o calor excessivo causa com o dinamismo da composição da aquarela é flagrante. Mesmo descrito como “afinal adormecido, banhado de suor, desta vez sem se dar conta, acordado lá pelas seis da tarde, momento mais fresco em que começa a viração”, o

personagem despojado que está deitado no centro da composição passa mais uma sensação de leve despreocupação, com a perna erguida e a atenção presa no livro, que de imobilidade. O tecido estampado levemente aberto da sua camisola ecoa no da figura que bebe água à direita, nas moringas de água e nas plantas do primeiro plano. O equilíbrio entre as duas figuras dos extremos é contrabalançado pelo esguio apoiar-se da personagem que toca violão ao fundo. O que poderia gerar um ambiente de prostração é equilibrado pela sequência de linhas verticais que pontua a composição (da esquerda para a direita: coluna e um pequeno muro, a quina da parede, as roupas penduradas num cabide, a mureta e a porta).

Todos estes elementos das duas aquarelas geram uma tensão que está completamente ausente no *Savant*, e, ao mesmo tempo se contrapõem à própria essência das cenas representadas: a desconcentração. Os comentários de Debret insistem, em ambos os casos, na superficialidade e descompromisso das atividades que estão sendo representadas, mas a representação em si não dá, como foi visto, a mesma sensação de superficialidade e diletantismo que o texto reforça. A sensação de leveza e aparente descompromisso é dada, sim, pela figura do *Savant travaillant dans son cabinet*: a mesma sequência de linhas verticais vai se sucedendo (da esquerda para a direita: a janela, as pernas dos móveis, os livros, as laterais e as janelas do armário, os batentes e as tábuas da porta), mas são atenuadas pela disposição bem mais informal dos móveis e pelo “movimento” diagonal que a rede faz ao atravessar a composição.

Infelizmente, como a aquarela não foi transformada em litografia, não existe comentário à composição feito por Debret, mas as particularidades desta imagem falam por si mesmas. É, como já foi dito, uma das poucas cenas que representa o trabalho intelectual feito “com seriedade”; soma-se a este particular o fato de ser uma das poucas cenas de interior e ainda uma das pouquíssimas que representam personagens solitários. Esta combinação de fatores me traz à mente o ensaio de George Steiner que abre o volume *Nenhuma paixão desperdiçada*, “O leitor incomum”³.

Ao analisar o quadro *Le philosophe lisant* (Imagem 4), de Jean-Baptiste- Siméon Chardin, Steiner reconhece na representação do homem que se recosta sobre o in-folio uma imagem quase arquetípica de certa relação com o saber: as roupas cerimoniais indicam uma situação fora do cotidiano que consiste na aproximação do conhecimento representado pela atitude descansada sobre o grosso volume, acompanhado pelos discos que servem para alisar as páginas do livro, pela pena com a qual fará anotações sobre as meditações que a leitura lhe suscita, pela ampulheta, que indica uma relação diferente com o próprio passar do tempo. Todo o

³ STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada, ensaios*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2001

quadro é uma série de representações emblemáticas, quase alegóricas, de uma certa relação com a leitura e o conhecimento. George Steiner se preocupa em usar estas indicações para refletir a respeito das mudanças que o ato de leitura assumiu modernamente, mas a mim interessa fazer uma outra associação a partir das indicações dadas pelo filósofo suíço.

A ideia de que não apenas a atitude a composição, mas também a indumentária são significativas na significação do ato de leitura representado em *Le philosophe lisant* é fecunda para aproximação com o *Savant travaillant dans son cabinet* de Debret: a imagem da aquarela é significativamente mais “cheia” que as demais cenas de interior da *Voyage Pittoresque*, que são extremamente pobre na representação de mobiliário. Isso não é um traço apenas notado pelo pintor francês, já que vários viajantes estrangeiros insistem na “pobreza” com que o lar brasileiro é decorado; basta comparar a *Une dame d'une fortune ordinaire* com o *Savant* para notar a diferença: há mais de uma cadeira na sala do *Savant*, uma banquetta, uma mesa alta e um enorme armário ao fundo, sem contar os objetos científicos, mais um quadro na parede e duas aves empalhadas. A sala está repleta e, da mesma maneira que em *Le philosophe lisant*, são objetos extremamente significativos.

Os livros são os primeiros a chamar a atenção. Além do in-folio que está apoiado na cadeira em frente ao *Savant*, há os que estão no armário vidrado e também uma quantidade considerável nas estantes ao lado do armário (13 no total, mais por volta de 64 dentro do armário) e dois abertos, um na mesa ao lado da rede e outro na prancheta que se apóia no colo; trata-se de uma quantidade expressiva para o acanhado meio intelectual que existia no Rio de Janeiro de então; basta lembrar que a livraria do cônego inconfidente Luis Pereira da Silva, a maior de Minas Gerais em 1789, contava apenas 270 obras. O in-folio aberto sobre a cadeira nitidamente é um volume de ciência, já que apresenta uma série de ilustrações na página direita; a impressão se reforça através dos outros objetos que cercam o *Savant*: um globo terrestre, um termômetro ou barômetro na parede e os animais empalhados ao lado do armário. Na mesa ao lado da rede há penas e um tinteiro que são utilizados em uma prancheta que se apóia no colo do *Savant*. As páginas escritas vão se acumulando e displicentemente caindo sobre o chão enquanto o rosto descansa sobre a mão esquerda. O mobiliário todo aponta para um luxo austero, já que indica certa abundância material mas ao mesmo tempo uma concentração de objetivos que deveria ser reforçada pela atitude do *Savant*, mas que não o é.

Os trajes leves e o panejamento assemelham-se aos representados em *Um apès dîner d'été* e que se devem à “influência abafadora” do clima, mas aqui com mais intensidade: a gola se abre, as mangas escorrem ao longo do braço que apóia o rosto e a barra do camião, erguida sobre as coxas, desliza de maneira displicente. Trata-se de um panejamento que destruiria a

solidez da figura, caso ela já não fosse fisionomicamente e gestualmente “desmoronante”. Compare-se o rosto da *Dame d'une fortune ordinaire* e com o do *Savant* e se nota a diferença na alegria e sustento com que o corpo observa o trabalho manual que está sendo efetuado – mesmo a menina “pouco letrada, embora já crescida” se mostra menos displicente na dedicação á primeiras letras. O trabalho intelectual no *Savant dans son cabinet* é representado com razoável sustento material, mas com pouco sustento emocional.

Na verdade, Debret não cria sua aquarela apenas a partir da observação empírica do fato. A formação acadêmica do pintor, efetuada na França e na Itália lhe deu instrumentais técnico e retórico extremamente refinados, conforme já analisou Rodrigo Naves⁴, e muitas vezes o processo de transformação de um rascunho em “aquarela acabada” e, por fim, em litografia, é elaborado e laborioso⁵. É neste ponto que a pista dada por George Steiner pode ser útil, pois já existe uma tradição iconográfica de representação do sábio em seu recolhimento espiritual para o trabalho intelectual: a figura de São Jerônimo.

Existe uma grande tradição iconográfica de representação do santo eremita com os atributos do estudioso (livro, instrumentos de escrita, alguns objetos científicos, cadeira de leitura) em um escritório isolado do convívio social. É essa a imagem no quadro de Antonello da Messina (Imagem 5), no de Domenico Ghirlandaio, no *Santo Agostinho* de Sandro Botticelli (uma variante da representação de São Jerônimo) e na gravura de Albrecht Dürer (Imagem 6).

Este tipo de representação percorre os séculos XV e XVI, associando a concentração e retiro que vimos no *Savant dans son cabinet* de Debret ao ambiente religioso, que não parece estranho ao do conhecimento e da ciência. Nos séculos XVI e XVII, entretanto, uma pequena variação vai cada vez mais se configurando e acentuando. Primeiro, a compenetração do estudo começa a ser partilhada por outra figura que não a do santo, a do filósofo. Neste caso, os instrumentos da leitura (o livro, objetos de escrita) passam a fazer parte do ambiente tanto do pensador religioso quanto do pensador leigo. É o que se observa tanto no retrato de Erasmo em seu escritório feito por Hans Holbein quanto no São Jerônimo de Michelangelo Caravaggio (Imagem 7): ambas figuras concentradas, isoladas e tranquilas, conduzindo para a representação do *Philosophe lisant* de Chardin.

Um segundo ponto de transição da imagem do sábio é a presença dos objetos científicos, que desaparece dos quadros religiosos e passa a figurar exclusivamente nos retratos de cientistas. Certamente isto acompanha o rumo da revolução científica do século XVII, que especializa o conhecimento e vincula o uso de instrumentos a uma tradição diferente da do conhecimento

⁴ NAVES, Rodrigo, “Debret, o neoclasicismo e a escravidão”, in *A forma difícil*. São Paulo, Ática, 1996.

⁵ Cf. BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil: obra completa 1816-1831*. Rio de Janeiro, Capivara, 2008.

livresco: o conhecimento empírico. Mais ainda, procura desvincular esses dois conhecimentos e quase opô-los como se fossem inconciliáveis. Isto é reconhecível tanto nos quadros de Joseph Wright, preocupados em afirmar o lugar simbólico do homem de ciência, rodeado de admiradores incrédulos e estupefatos, quanto no retrato de Lavoisier pintado pelo primo e mestre de Debret, Jacques-Louis David (Imagem 8).

Nos dois casos a presença de instrumentos científicos ajuda a marcar o lugar simbólico ocupado pelas figuras centrais e a distinguir suas atividades enquanto homens de saber, mas um saber bastante diferente do mostrado nos quadros anteriores, já que os livros estão ausentes das duas representações: pouco ou nenhum é o contato com o saber acumulado, muito pelo contrário, pois o que importa é a prática da experiência que, no máximo é registrada, visto que Lavoisier está escrevendo folhas novas a partir de sua mesa de trabalho.

O erudito de Debret parece estar num meio caminho entre o recolhimento religioso de São Jerônimo, atualizado na figura do *Philosophe lisant* de Chardin, de o cientista moderno representado por David. Homem de cultura nos trópicos, ele ainda se liga à tradição livresca, ainda divide seu tempo entre a leitura e a descoberta de uma nova realidade que o cerca, que é medida com instrumentos e registrada em folhas que, como as de Lavoisier, se acumulam, mas displicentemente vão caindo pelo chão.

É aqui que está a principal diferença entre os “cientistas modernos” dos quadros e o de Debret. Figura solitária neste mundo de multidões que a *Voyage pittoresque* registra, ele se isola de maneira que os outros grupos sociais não conseguem fazer. A atividade intelectual verdadeira, diferente do mero “diletantismo” do *Après dîner* ou da monotonia iletrada da *Dame d'une fortune ordinaire*, isola e “pesa” em sua seriedade. A figura melancólica que se apóia sobre o braço esquerdo enquanto acumula páginas de informações científicas não está inserida socialmente como os outros grupos, não está passando o tempo com alguns companheiros nem está cercada por diligentes escravos que executam tarefas domésticas, pois não há solidariedade possível neste campo a não ser a dos livros.

É uma retomada da solidão descrita por George Steiner a respeito do *Philosophe lisant*, mas numa chave melancólica, não a do prazer do estudo e da leitura, mas a da sensação da solidão em terra inóspita, pois as roupas de cerimônia que acompanham o “ritual” do contato e meditação dos clássicos, aqui, é substituído pela informalidade do camisão, pela displicência dos gestos e pela simplicidade da rede que, ao mesmo tempo, se opõe à “riqueza” do mobiliário.

Ainda mais interessante é aproximar a imagem registrada por Debret no *Savant dans son cabinet* com mais duas outras aquarelas que ele também não transformou em litografias, mesmo porque foram enviadas a seu irmão, na França, logo após sua chegada ao Brasil, em 1816. São

duas aquarelas que, quase a título de diário, representam o próprio artista: *Debret à l'auberge* (Imagem 9) e *Mon atelier de Catumbi à Rio de Janeiro* (Imagem 10).

É interessante notar como os mesmos elementos que distinguem o *Savant* das demais aquarelas que foram transformadas em litografias estão presentes independentemente nestas duas aquarelas. *Debret à l'auberge* também apresenta uma figura solitária, isolada dentro de uma construção em meio à suposta exuberância tropical que se imagina “lá fora.” Trata-se, como já mencionei, de uma aquarela enviada pelo pintor a seu irmão, ou seja, pode-se imaginar por trás desta cena uma intenção informativa, mas que certamente não se prende no suposto exotismo que poderia encantar o estrangeiro. A outra figura que vem do fundo não interage com o pintor, não apenas solitário quanto deslocado em sua indumentária, trajando casaca e cartola, excessivamente cerimoniosas, num visível ambiente de precariedade, onde frutas e travessas se acumulam no chão. Da mesma forma, a simetria das vigas e das paredes, que reforça a solidez da composição, ajuda a destacar, no contraste, a postura desfeita do pintor, que quase se debruça sobre a mesa, deixando a perna esquerda distendida na segunda diagonal da aquarela que não está reforçando a perspectiva. Também as roupas azuis destacam esta figura na composição. *Debret* se representa de forma tão isolada, deslocada e desolada quanto o *Savant* que se debruça sobre seus papéis.

De maneira paralelamente diferente ao conjunto das imagens, o mobiliário que se acumula no *Atelier*, assim como o do *cabinet*, é farto, constando de várias cadeiras, de uma arca, uma estante, uma banquetta, uma cômoda (apenas entrevista à esquerda) e um número bastante grande de quadros (simétricos aos livros do *Savant*), num total de 9, sem contar o retrato em grandes proporções que está sendo pintado. Também aqui há certa adaptação de funções, na medida em que uma cadeira faz as vezes de cavalete para apoiar a tela que está sendo pintada, assim como, lá, apóia o *in-folio* que serve de fonte para os manuscritos do *Savant*. Neste universo, apenas a ausência de personagens cria um contraste mais acentuado, mas, já que a inscrição na base da aquarela dá conta de que se trata do *atelier* do artista, a mesma figura deslocada que foi nomeada na aquarela anterior, esta de certa forma se projeta sobre o vazio do quarto. As duas aquarelas poderiam até ser combinadas para gerar uma terceira imagem, surpreendentemente próxima, em espírito, do *Savant travaillant dans son cabinet*: igualmente solitária, igualmente melancólica, igualmente vinculada a certo passado por um lado (os quadros ao fundo ocupam espaços semelhantes aos dos livros) e a certa construção de conhecimento por outro (escrita/ pintura), igualmente ativa mas também deslocada em meio ao ambiente que se constitui ao redor, já que são quartos isolados, onde o exterior só comparece insinuado pela luminosidade que entra pela janela.

Esta possível projeção parece, de certa forma, criar analogia entre a figura do *Savant* e a do próprio Debret, ambos homens de cultura “exilados” nos trópicos. No caso particular do pintor, mais evidentemente exilado, já que, como artista ligado ao círculo napoleônico, o ambiente político da Restauração lhe era francamente hostil, o que certamente foi determinante na aceitação do convite feito por Joachin Lebreton para a vinda ao Rio de Janeiro no intuito de fundar a Academia Real de Belas Artes.

Ao combinar, em 1827, os mesmos elementos das duas aquarelas de 1816, ele nos permite trazer de volta as sugestões significativas desses registros de cotidiano nos trópicos. O “artista civilizador” que descansa no *auberge* e que trabalha de maneira nostálgica no seu *atelier*, cercado de reminiscências (é possível reconhecer na parede ao fundo a *Madonna della seggiola*, de Rafael Sanzio), tem atitudes paralelas às do *Savant* que melancolicamente se debruça sobre os livros e registra dados recolhidos em leituras ou em observações científicas. Da mesma forma que o projeto da Academia Real de Belas Artes foi abortado, ainda não há espaço institucional para os homens de Ciências e Letras, então ambos ficam sozinhos em suas atividades, à sombra de um possível reconhecimento oficial. É, inclusive, possível reconhecer no único quadro pendurado no *cabinet* do *Savant* um provável retrato de autoridade, devido à posição austera da figura cujos traços não são tão nítidos. Essa atividade solitária, identificável à leitura do *Philosophe lisant* e à tradição de representação de São Jerônimo destaca o indivíduo intelectualmente ativo das diversas outras atividades mundanas com mera aparência de atividade intelectual.

O *erudito* (este é outro nome pelo qual a aquarela é conhecida), aqui, é uma figura tão solitária quanto o exilado que acabou de chegar à terra “bárbara”. Pode até ser lembrado, nesta aproximação, “O cajueiro”, o terceiro rondó do livro mais famoso de Silva Alvarenga, *Glaura* (publicado em 1799):

*Cajueiro desgraçado,
A que Fado te entregaste,
Pois brotaste em terra dura
Sem cultura e sem senhor!*

O que chama a atenção no conjunto de todas estas imagens, tanto as de Debret quanto a criada por Silva Alvarenga, é o traço comum de certa insistência na atividade intelectual mesmo a despeito das adversidades. Da mesma maneira que o cajueiro enfrenta voluntariamente (já que “se entrega a”) um fado ingrato, pois a terra em que brotou tem as marcas da incultura e da

arbitrariedade, as aquarelas aqui analisadas apresentam figuras que se isolam das relações interpessoais de poder que abundam nas imagens da *Voyage pittoresque*. Em nenhuma delas há escravos, marcas claras de autoridade ou de mando; as figuras solitárias, tão independentes quanto as da tradição de representação de São Jerônimo, se alheiam da natureza bruta da terra em que estão para se voltarem para uma “comunidade de espírito” na qual assumem tranquila e conformadamente seu lugar, quase como o “Fado” do cajueiro. Não há revolta nem desespero, apenas a aceitação melancólica da persistência que a atividade intelectual (arricaria dizer: “de salvação”) requer.

Referências Bibliográficas

- BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil: obra completa 1816 – 1831* Rio de Janeiro, Capivara, 2008
- BARBOSA, Januário de Cunha. “Doutor Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Biographia dos Barsileiros distintos por Letras , Armas, Virtudes, etc). in *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou jornal do Instituto HHistorico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, na Typographia de D. L. dos Santos, 1841.
- CARDOSO, Rafael, *Castro Maya, colecionador de Debret*. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003
- JOLLY, Penny Howell. “Antonello da Messina’s Saint Jerome in His Study: an iconographic analysis”, in *The art bulletin* , Vol 65, n. 2 (jun. 1983) pp. 238-253.
- LIMA, Valéria Alves Esteves, *J. B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816 – 1831)*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2007
- NAVES, Rodrigo, *A forma difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996
- Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação/ ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret; textos de Luiz Felipe de Alencastro, Serge Gruzinski e Tierno Monénembo; reunidos e apresentados por Patrik Straumann; tradução de Rosa Freire a’ Aguiar. – São Paulo, Companhia das Letras, 2001*
- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Obras poéticas* (intrdução, organização e fixação de texto de Fernando Morato). São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- STEINER, George, *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro, Record, 2001

IMAGENS

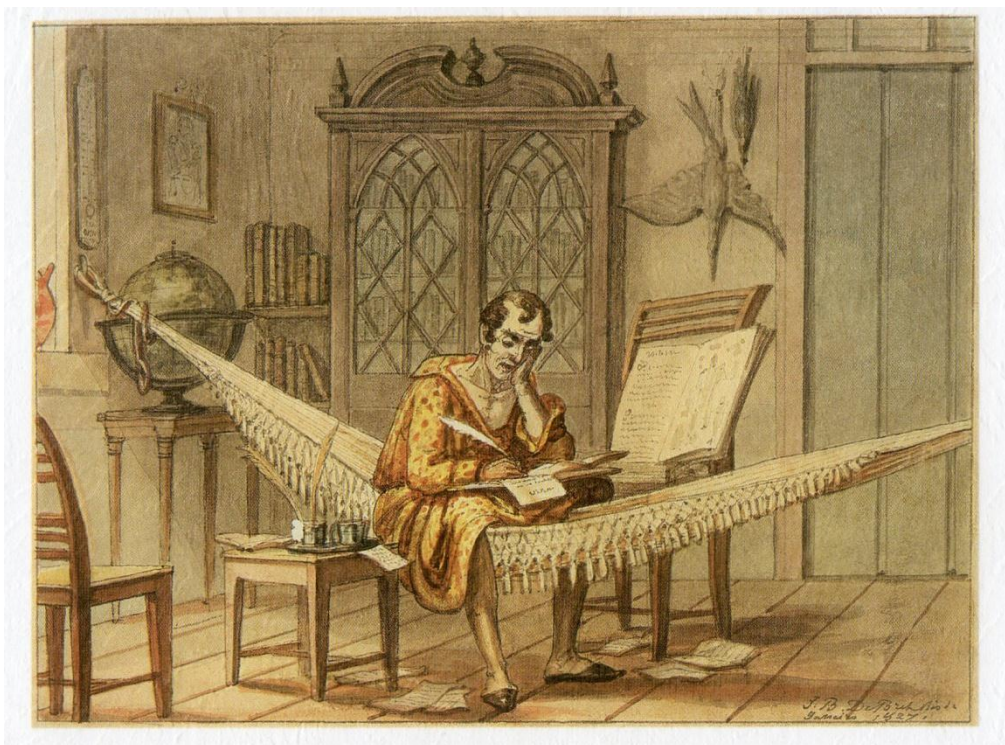


Imagem 1 - 1827, Jean-Baptiste Debret - *Um savant travaillant dans son cabinet*, aquarela sobre papel, Fundação Castro Maya, Rio de Janeiro



Imagem 2 - 1823, Jean-Baptiste Debret – *Une dame d'une fortune ordinaire dans son intérieur au milieu de ses habitudes journalières*, litogravura sobre papel pertencente à *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. (Paris, 1834-36)



Imagem 3 - 1826, Jean-Baptiste Debret *Um après dîner d'été*, 1826, litogravura sobre papel pertencente à *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. (Paris, 1834-36)



Imagem 4 - 1734 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le philosophe lisant*, óleo sobre tela, Museu do Louvre, Paris

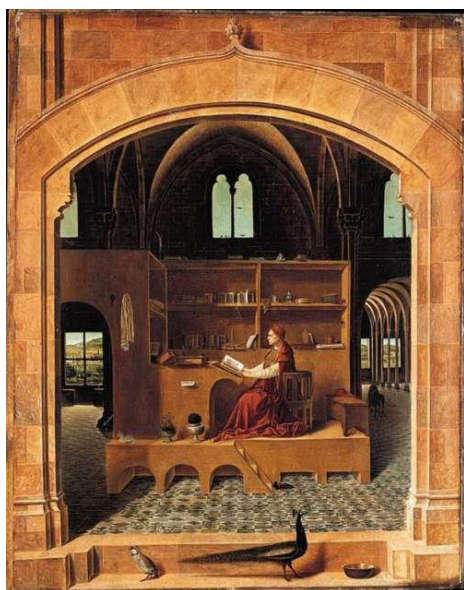


Imagem 5 – 1460 (circa), Antonello da Messina, *São Jerônimo no seu estúdio*, óleo sobre madeira, National Gallery, Londres



Imagem 6 – 1514, Albrecht Dürer, *São Jerônimo no seu estúdio*, gravura a metal, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

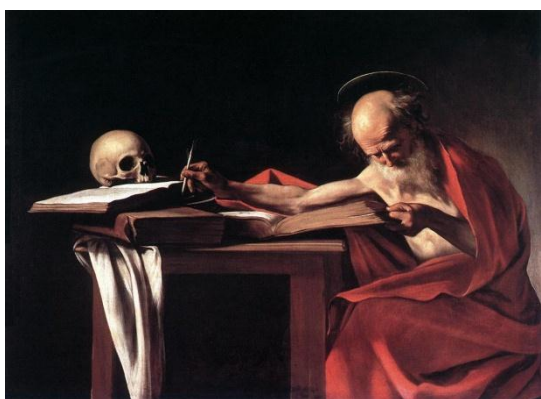


Imagem 7 – 1606, Michelangelo Caravaggio, *São Jerônimo*, óleo sobre tela, Galeria Borghese, Roma



Imagem 8 – 1788, Jacques-Louis David, *Retrato de Antoine-Laurent Lavoisier et de sa femme*, óleo sobre tela, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



Imagem 9 – 1816, Jean-Baptiste Debret - *Debret à l'Auberge*, aquarela sobre papel, Fundação Castro Maya, Rio de Janeiro



Imagem 10 – 1816, Jean-Baptiste Debret - *Mon atelier de Catumbi à Rio de Janeiro*, aquarela sobre papel, Fundação Castro Maya, Rio de Janeiro

O DESENHO E A ARQUITETURA EM LEON BATTISTA ALBERTI E GIORGIO VASARI

Fernando Guillermo Vázquez Ramos*

Que é Arquitetura? Quando, e por que surge (nasce)?

Ainda que desmedido, eis aqui o questionamento inicial para este trabalho. Para evitar entendimentos equívocos sobre nossas intenções devemos advertir, imediatamente, que não pretendemos desenvolver um estudo ontológico, propriamente dito (filosófico, digamos). Não pretendemos entender ou explicar a *essência* da Arquitetura, como fonte da qual emana seu *ser*, entre outras coisas porque pensamos que essa essência não passa de uma construção cultural historicamente determinada. Contudo, nos interessa refletir sobre aquilo que permite que ela seja como ela é. Destarte, aceitar e assumir que a Arquitetura existe circunstancialmente é uma premissa fundamental para a construção deste trabalho. Entendemos também que estabelecer essa circunstância nos permitirá refletir mais claramente sobre o sentido da Arquitetura e definir, com melhor precisão, este objeto de estudo.

Nosso mundo, isto é, nós humanidade do século XX-XXI, tende a pensar na arquitetura como tudo aquilo que como patrimônio construído da cultura material nos rodeia desde sempre. A Arquitetura é considerada uma das artes (de fato um dos ofícios) mais antigas praticadas pela humanidade. A necessidade de nos proteger das intempéries obrigou a nossos antepassados hominídeos a começar a construir abrigos que com o andar do tempo, da técnica e dos costumes, se transformaram no que conhecemos como Arquitetura.

Assim, qualquer História Geral da Arquitetura começa nas cavernas e nos primeiros assentamentos das sociedades re-coletoras para se focar a seguir na Babilônia e no Egito. Demoram-se, depois, largamente, na Grécia e na Roma Imperial, para na seqüência mergulhar em séculos de arte medieval, chegando ao Renascimento e ao Barroco, esplendorosos estilos que emergem das trevas góticas. Depois, passa pelo Classicismo e pelo Romantismo, com suas

* Doutor Arquiteto. Professor assistente do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Arquitetura e Urbanismo e do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, São Paulo – SP.

conotações sociais e políticas. Chegando, finalmente, ao período moderno, isto é, ao século XX, mudo de grandes transformações e novos estilos.

Mas, podemos reduzir todas estas diferentes “arquiteturas” à Arquitetura, tal qual a conhecemos hoje? Dito de outra forma: o que hoje definimos como Arquitetura pode ser remetido a todas as construções do passado da Humanidade? As Humanidades passadas têm construído e pensado seu entorno da mesma forma que nós o fazemos? E, esse “nós”, do qual estamos falando, refere-se a qual Humanidade precisamente? Quando esse “nós” tem início? Desde quando podemos falar aludindo à arquitetura, de um “nós” que serve de referência a uma específica forma de ser e de fazer arquitetura?

O primeiro impasse que devemos enfrentar é a adjetivação. Não só os adjetivos que a designam desde um ponto de vista estilístico, isto é, grega, romana, gótica, renascentista, barroca, etc., mas também os que a situam num horizonte histórico cultural, como antiga, clássica, moderna. Cada uma destas denominações contém uma série de especificidades (geralmente estilísticas, mas também técnicas e culturais) que permite diferenciá-las e identificá-las como realidades únicas. As diferenciações estilísticas se sustentam em questões figurativas que aproximam determinadas formas e fazem que estas se integrem a uma família particular. Contudo, arquiteturas como a grega, a romana, algumas ramificações do gótico, a renascentista, o barroco (à sua maneira) e o neoclassicismo, ou até, o pós-modernismo do século XX, compartilham formas arquetípicas muito similares, como as ordens. O assunto estilístico trata de sutilezas e de intervalos. Assim, a sucessão de estilos poderia ser entendida antes como uma forma de periodização que como uma análise profunda da arquitetura. O entendimento da arquitetura como antiga e moderna, ou como clássica e moderna é bem mais interessante para nosso trabalho e para nosso ponto de vista.

A diferenciação das arquiteturas entre antigas e modernas já foi abordada de uma forma precisa por Jürgen Habermas, no seu pequeno ensaio “Modernidade versus Pós-modernidade” (1983). Nele o alemão lembra que a primeira vez que o termo “moderno” apareceu foi no século V para diferenciar o mundo pagão (antigo) do mundo cristão (moderno). Durante o renascimento carolíngio os homens também se consideravam modernos, e no século XVII a *Querelle des Anciens et des Modernes* levou a questão à polêmica sobre a autoridade e a introdução do progresso como novo aspecto a ser atendido. O século XX, herdando este entendimento da modernidade como progresso e seguindo o posicionamento romântico de uma modernidade estética e não estilística (isto é, uma modernidade do gosto – do artista – e não da autoridade –

acadêmica) apelou para a novidade, para o valor intrínseco do novo, como fator determinante da modernidade.

O Classicismo, antes entendido como um momento reverencial dos mandamentos do passado transformou-se em algo simplesmente “clássico”, algo que se caracteriza por ter-se imposto no passado ao passado, como um momento de novidade, transformando o passado de referente atualizável em dado obsoleto. Assim, Habermas disse que a “modernidade cria seus próprios e auto-referidos cânones do que considera clássico”. (1983, p. 86)

O século XX achatou as diferenças entre modernidade e antiguidade (ou classicismo) projetando sua própria forma de entender o mundo, sua *weltanschauung*, sobre todas as outras Humanidades anteriores. Contudo, o embate entre moderno e antigo, como dicotomia grata à ótica do século XX para explicar o novo como superação, não se aplica a um específico momento da história da arte no ocidente, nos referimos ao Renascimento. O próprio Habermas passa totalmente às margens deste momento, centrando sua atenção nos séculos XII, XVII, XIX e XX, mas não toca o século XV. Século onde as alterações estilísticas, resultantes de novas práticas que deslocaram às antigas, são evidentes e relevantes, mas que contudo não podem ser reduzidas à dicotomia antigo/moderno.

A visão do século XV é diferente, pelo menos no que à arquitetura se refere. A arquitetura humanista não se apresenta em oposição ou como superação da arquitetura gótica, que a precede no tempo. Pelo contrario, os humanistas referiam-se à arquitetura gótica como “arquitetura moderna” da qual pouco tinham a dizer¹. Não é pertinente pensar num diálogo entre o mundo gótico e mundo renascentista no *Quattrocento*, nem favorável nem desfavorável, como ainda acontecia no século XIV, século propriamente de transição. A Arquitetura que, pela pena dos humanistas, nasce naquele período apresenta-se como um *retour à l'ordre* que invoca a retomada formal da “verdadeira arquitetura”, aquela que se encontrava ainda presente nas ruínas romanas, esparramadas pelas cidades da península itálica.

Mas, as ruínas da Roma imperial só serviam, pelo menos até o século XV, como simples jazidas de onde extrair pedras para as novas construções. O que mudou foi uma forma de pensar e de ver essa realidade. Parte desta mudança de perspectiva se deveu a um ato fortuito: a descoberta, em 1416, no mosteiro de *Sankt Gallen*, de uma cópia do *De Architectura libri decem*

¹ Ainda que Vasari seja bem mais contrario à arquitetura e a arte gótica que Alberti, o que demonstra em alguma medida que o século XV convivia melhor com o gótico que o XVI. Ver Vasari, 1807, p. 252, por exemplo.

(~27ac), um tratado romano sobre arquitetura escrito pelo arquiteto Marcus Vitruvius Pollio (~70-20/25ac). Aquelas ruínas passaram a ter uma significação enorme estudadas sob a ótica deste tratado. Não só quando coincidiam com as descrições do romano, mas também quando não.

A possibilidade do uso de uma referência bibliográfica modificou a relação que o mundo gótico tinha estabelecido com a construção através da forma de atuar das guildas. O princípio de autoridade que no mundo gótico se identificava com o trabalho hermético dos artesãos, desenvolvido dentro da relação cíclica “mestre / aprendiz”, foi aniquilado num passar de pena quando o princípio de autoridade foi assumido pelas escrituras, pela força incontestável do *Verbo*, plasmado num tratado: o poder das Escrituras!

Se na poesia Francesco Petrarca (1304-1374) assentou as bases desta nova sensibilidade, no campo da arquitetura a proeza se deve a Leon Battista Alberti (1404-1472) que demonstrou sua maestria de “padre fundador” da Arquitetura na elaboração do tratado *De Re aedificatoria Libri Decem* (Roma, 1452). Texto instituidor certamente, pois pela primeira vez encara a arquitetura não como um trabalho braçal, mas como uma disciplina do intelecto exercida por um “artista” que aprendia a arte “pela razão e pelo método” (ALBERTI, apud BLUNT, 2001:23): o arquiteto, que era, pela primeira vez, capaz de projetar em teoria, além de fazer na prática.

Antes de prosseguir acho que seria conveniente dizer a quem exatamente eu chamo de arquiteto; pois não colocarei diante de vós um carpinteiro e vos pedirei que o vejais como o equivalente de homens profundamente versados nas outras ciências, embora seja verdade que o homem que trabalha com as suas mãos serve como instrumento para o arquiteto. Chamarei de arquiteto aquele que, com razão e preceito seguros e maravilhosos sabe em primeiro lugar como dividir as coisas com sua mente e inteligência, e, em segundo, como, ao levar a cabo sua tarefa, colocar corretamente juntos todos aqueles materiais que, pelo movimento dos pesos e a associação e acúmulo dos corpos, podem servir com sucesso e dignidade às necessidades do homem. E, ao levar acabo essa tarefa, ele precisará do conhecimento maior e que mais excele. (ALBERTI, apud BLUNT, 2001:22)²

² Estamos usando a tradução ao português que aparece no livro de Blunt, porém o texto pode ser encontrado em tradução ao castelhano em (ALBERTI, 2007:57), ou ao português em ALBERTI, 2011. Para as versões em latim (1485) e em inglês (1775) ver The Archimedes Project.

A arquitetura e o arquiteto modernos nasceram deste modo, do *conceito* e da *razão* onde um *logos* (λόγος) antigo reinterpretado a partir de uma “visão moderna”, que o posiciona como *conhecimento*, centraliza o problema da arquitetura não mais na materialização mecânica e direta da *Ideia* (BATTISTI, 1993:53), como se fizera no mundo gótico, mas sim como resultado de um processo intelectual capaz de “dividir as coisas com sua mente e inteligência”. (*Op. cit.*)

Esta é a forma na qual se faz arquitetura: esta é “A Arquitetura” – pelo menos na sua circunstância moderna. Uma Arquitetura resultado do “controle racional” exercitado por um intelecto livre sobre aqueles que trabalham a pedra. Encontramo-nos aqui frente ao que Argan chama do princípio teórico da representação como modo de conhecimento (1984:107). Procedimento que, como disse Alberti, requer de “doutrina, sabedoria e discernimento” (*apud* BATTISTI, 1993:53) unificados na postura de um novo artista, o arquiteto – que utiliza outros homens como instrumento.

Argan disse que Alberti “se propõe fundar uma nova arquitetura” (1984:105), mas este pressuposto é incorreto, pois parte de assumir que existindo uma arquitetura, neste caso a gótica, o Renascimento funda uma “nova” que evidentemente a supera. Argan trabalha no umbral conceitual da modernidade que é movida a novidade. Portanto, nos parece importante esclarecer que a denominação “arquitetura gótica” não é procedente se o entendimento do termo “arquitetura” se refere a sua acepção moderna, isto é: aquela que se instaura como procedimento resultante do intelecto só a partir do século XV. Esta Arquitetura, a dos últimos quinhentos anos, utiliza um complexo instrumento de precisão (BATTISTI, 1993:47) capaz de gerar arquitetura sem a necessidade de construí-la: a projeção.

Deste modo, a arquitetura como nós a conhecemos, isto é a Arquitetura Moderna, surge junto com o Projeto. Ou dito de uma forma mais contundente: é através do projeto (como atitude mental) que Alberti se propõe fundar a Arquitetura. Esta arquitetura não é o resultado da materialização pragmática da visão escolástica da natureza em pedra. Ela se desenvolve como *forma mentis* que se trans-forma em sedimentação gráfica (*lineamenta*) para só depois resolver-se numa forma-plástica (a construção) que, contudo lhe é externa. Para Alberti a *Ideia* “não é conhecida pela experiência senão ditada pelo raciocínio, que é o elemento fundamental e prioritário da arte” (ARGULLOL, 1988:9). O raciocínio é o substrato lógico do projeto, sem ele não há processo projetual, e sem este não há Arquitetura (moderna).

Esse ditado da mente é recolhido nos desenhos que estruturam o projeto onde a arquitetura exprime sua circunstância. Assim, Alberti funda, em certo sentido *ex nihilo*, não só a disciplina e a profissão, a maneira de fazer e de pensar a arquitetura, mas inventa a maneira de pensar a arquitetura para fazê-la, o que expõe um sentido e um significado disciplinar que não tinha cabimento no mundo gótico, a pesar de que possa ainda usar algumas das ferramentas representacionais típicas deste mundo (como as maquetas, por exemplo)³.

No capítulo I do *De Re aedificatoria*, Alberti proclama que “*tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est*” (ALBERTI, 1485:5)⁴, isto é, “toda edificação é constituída por desenhos e estrutura”. Evidentemente querer resumir em oito palavras (ainda que sejam em latim) o significado de uma disciplina (de uma arte) como a arquitetura é extremamente complexo. Obriga-nos a prestarmos especial atenção em cada termo utilizado pelo nosso autor. Portanto, o primeiro que resulta evidente é que o genovês não escreve “arquitetura” e sim “coisa edificada”⁵. Se bem é certo que o “confuso” tratado de Vitruvius⁶ desfecha o (re)nascido da arquitetura, não é menos evidente que é no texto de Alberti que se expõe realmente seu parto. Tal vez seja esta a razão pela qual o tratado não usa o termo “Arquitetura” e sim “Arte Edificatória”⁷: nos alicerces não enxergamos ainda a fachada. Contudo, o entendimento de que a edificação pode ser assumida no seu sentido profundo como Arquitetura vem dado pela denominação do artista que é capaz de levá-la a cabo, e que se descreve na introdução da obra: o “Arquiteto”.

Mas, como esta prática é? Do que esta *res* esta constituída? Primeiro de desenhos e a seguir de estrutura, nos disse o humanista.

Mas, *lineamentis* não são “desenhos” em geral. São desenhos feitos de linhas, isto é, lineamentos⁸. Neste tópico Alberti é enfático e reiterativo durante todo seu texto. A definição de quais são os desenhos adequados ao arquiteto e sua arte estão perfeitamente determinados no

³ Ainda que voltaremos sobre este assunto, é importante lembrar que Alberti defende a utilização de maquetas, entre outras coisas, porque em meados do século XV o modo de ser da arquitetura moderna estava surgindo e não era dominante. Arquitetos da relevância de Brunelleschi (1377-1446) ainda usavam maquetas para desenvolver o trabalho construtivo, e sendo Alberti um grande admirador do florentino não imaginamos como poderia criticar esta forma de trabalhar tão cara ao grande arquiteto e amigo

⁴ *De Re aedificatoria* Livro I, cap. I:5 (isto é na pg. 5 do texto do site) ou ver: ALBERTI, 2007:61.

⁵ Na maioria das traduções utiliza-se a expressão “arte da construção”, ver *op. cit.*

⁶ Alberti criticou o texto de Vitruvius por considerá-lo confuso. Ver o Capítulo I do Livro V, donde disse que “seu latim era tal que os latinos diziam que parecia grego e os gregos que ele tinha escrito em latim” (2007:243).

⁷ Seguimos a tradução ao português de 2011, *op. cit.*

⁸ Em português é um tipo específico de desenho no qual só se empregam linhas geometricamente determinadas.

“Começo do Livro I”, onde exige também que a “conformação inteira da edificação e sua configuração descansam previamente no traçado mesmo” (2007:61). A “coisa edificada” deve ser constituída a partir de um desenho linear que respeite “ângulos e linhas em uma direção e com uma relação determinada” (*Idem*:62) e não por desenhos e modelos enganosos “que intentam desviar e entreter a mirada de quem contempla o modelo e afastar sua atenção de uma estrita análise das partes que têm que ser consideradas” (*Ibidem*:94). Por esta razão Alberti descarta o uso da perspectiva (“desenho de pintores”) que considera enganosa (“impressões visuais”), pois não mostra as “linhas invariáveis e os ângulos verdadeiros” (*Idem*:95) preocupando-se só pelas aparências. Advoga por desenhos que sejam capazes de refletir “a inteligência do autor do projeto e não a habilidade de operário”. (*Ibidem*:95)

Estes desenhos específicos, disse, “constituem” às edificações. No entanto, que significa que a “coisa” está “constituída”? Por que não, simplesmente dizer, que a “coisa” é?

O termo “constituído” tem uma acepção que resulta interessante para nosso raciocínio. É algo que se estabelece segundo as leis, daí vem “Constituição”, por exemplo. Deste modo, a “coisa edificada” não está (ou no é) “feita” de linhas, e sim estabelecida segundo as leis que estas linhas propõem. E as linhas não são de qualquer tipo, são as que resultam do uso da geometria, são traçados geométricos que dependem de leis conhecidas – aferíveis. Estes desenhos são resultado de processos de conceituação e de verificação que o artista desenvolve, substituindo uns por outros num procedimento totalmente novo: o projeto de arquitetura.

Devo dizer que com freqüência me ocorre conceber obras com formas que, em princípio, me pareciam muito acertadas, mas que uma vez desenhadas revelavam erros gravíssimos, precisamente naquelas partes que mais me tinham dado prazer; tendo que voltar depois, de forma meditativa, a tudo o que tinha desenhado, e medindo as proporções, reconhecia e deplorava minha negligencia. (apud BATTISTI, 1993:58)

A “coisa edificada” esta feita segundo as leis da estrutura. Ainda que normalmente o termo “*structura*” se traduz por “construção” ou “materialização”⁹, pensamos que como a “arquitetura do Renascimento é antes que mais nada uma arquitetura do gosto” (SCOTT, 1970:37), e não uma arquitetura preocupada com a construção, as preocupações de Alberti tal

⁹ Traduzem *structura* por “construção” Battisti (1993) e na tradução do *Re aedificatoria* ao português (ALBERTI:2011), por exemplo, e por materialização na tradução do mesmo livro feita ao castelhano por Javier Fresnillo Núñez (ALBERTI:2007).

vez tampouco sejam com a construção, mas sim com as previsões que têm que ser tomadas para construir.

O próprio de pessoas bem entendidas é conceber tudo previamente e desenhá-lo mentalmente, para que não possa ser dito depois durante a obra ou quando esta esteja finalizada que “não era este meu desejo”; “como teria preferido aquilo outro”. (ALBERTI, 2007:93)

Destarte, o termo “*structura*” não deveria ser entendido como construção e sim como “estrutura” mesmo¹⁰. Por esta razão apela Alberti ao velho costume que têm os construtores “que consiste em que meditemos e sejam consideradas uma e outra vez a obra na sua totalidade em cada uma das medidas de todas as partes do edifício”. (*Idem*:94)

O “desenho” albertino é um procedimento de precisão que pretende evitar erros no futuro, é um mecanismo de projeção cuja finalidade é a de desenvolver uma ideia que posteriormente deverá ser materializada seguindo a exata informação transmitida por esses *lineamenti*. A “coisa edificada”, a arquitetura constituída nos desenhos, poderá vir a ser uma “coisa construída” só depois que o esforço do pensamento tenha parido a estrutura completa da arquitetura (das partes e do todo) como resultado da transmutação da *Ideia* em projeto (de arquitetura).

Esta particular forma de ser da Arquitetura (moderna) só foi possível logo que o esclarecido pensamento albertino alcançou o papel. Por esta razão arriscamos a dizer que não há Arquitetura (moderna) antes de Alberti, e que a certidão de nascimento desta Arquitetura sem dúvidas é o *De Re aedificatoria*. Neste tratado imortal ficaram fixadas as definições do que a arquitetura e o arquiteto são, ou pelo menos foram nos últimos 500 anos.

Talvez por esta razão, Giorgio Vasari (1511-1574), grande admirador e leitor de Alberti, no seu livro *Vite de piu eccellenti Pittori Scultori e Architetti* (1550/68) não define expressamente o que seja a arquitetura, embora trate dela nos primeiros sete capítulos do primeiro volume. A apresentação da arquitetura é descritiva e relacionada com os materiais ou com as cinco ordens, por exemplo. Ainda assim, numa passagem escrita para criticar certos

¹⁰ Uma das acepções que o dicionário Aurélio dá para a palavra estrutura é: “a disposição dos elementos o partes de um todo; as formas como esses elementos ou partes se relacionam entre si, e que determina a natureza, as características ou a função ou funcionamento do todo” (1999:845). Esta definição surge da acepção latina da palavra, o que reforça o entendimento que Alberti poderia estar dando ao termo.

arquitetos “plebeus e presunçosos” de sua época, define o que a Arquitetura não é: toda aquela obra “sem desenho feita quase ao acaso, sem o uso de decoração, ou de arte, nem ordem nenhuma, todas as coisas monstruosas e piores que o alemão”¹¹. (1807:252)

Ainda que pelo avesso, esta definição se enquadra perfeitamente na definição positiva feita pelo genovês: arquitetura como estrutura e desenho, produto da inteligência do autor do projeto que foi capaz de meditar e considerar a totalidade e cada uma das medidas de todas as partes do edifício.

Mas, existe uma diferença interessante na maneira de ver o processo de projeção de Alberti e de Vasari quanto a suas opiniões sobre o modelo. Alberti defende o uso de modelos no mesmo capítulo que apresenta os *linemaineti* como desenhos adequados para o trabalho do arquiteto, insistindo em que “graças aos modelos se consegue que possamos ver e considerar à perfeição” (ALBERTI, 2007:94) todos os aspectos do projeto. Ainda apresenta o modelo como o objeto no qual será possível “sem nenhuma repercussão” (monetária) fazer todas as alterações necessárias para atingir a perfeição do projeto.

Vasari tem ultrapassado conceitualmente esta reminiscência gótica e defende o uso exclusivo de “perfis” e “lineamentos”, pois eles são “o princípio e fim” da arte (de construir), o que resta (incluídas as maquetas) são obras de artesãos.

Aqueles [desenhos] que têm as primeiras linhas em torno [do objeto] são chamados de perfis, contornos ou lineamentos. E todos estes perfis ou lineamentos, como queiram chamá-los, servem tanto à arquitetura e à escultura como à pintura. Mas especialmente à arquitetura; pois os desenhos daquela não são compostos senão de linhas, que é exatamente o que o arquiteto [faz], que [é] o princípio e o fim de aquela arte, porque o restante, utilizando modelos de madeira provenientes daqueles desenhos, nada mais é que o trabalho de marmoristas e de pedreiros. (VASARI, 1807:300)

Entretanto, a definição do desenho, e da relação que o arquiteto tem com ele, é apresentada no primeiro capítulo dedicada à pintura (Cap. XV, *Idem*:298). Ainda que, percebe-se claramente a influência do pensamento albertino nas distinções estabelecidas entre as diferentes maneiras de entender o desenho para cada uma das artes (arquitetura, escultura e pintura), não deixa de chamar nossa atenção a debilitação do rigoroso enquadramento apontado por Alberti.

¹¹ O texto trata de uma crítica ao uso da ordem composta e às referências à arquitetura “Tedesche” (alemão), isto é, gótica (VASARI, 1807:255).

Certamente a árdua tarefa de definição de uma disciplina (uma arte) inexistente antes do século XV estava concluída à época de Vasari, isto é, cem anos depois da finalização do *Re aedificatoria*. A História da Arte encontra a arquitetura definida e assimilada pela sociedade maneirista do século XVI. Já não cabe dúvida para este autor o que um arquiteto é, quais suas funções e seus deveres. Não cabem dúvidas, tampouco, sobre a significação da Arquitetura, suas especificidades e suas intenções.

Em “*Che cosa sia disegno*” o aretino disse que o desenho “padre de nossas três artes (...) procede do intelecto, cavando de muitas coisas um juízo universal semelhante a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza” (1807:298). Expressa aqui o esforço demandado, pois os desenhos não são um produto do intelecto, são o próprio processo de “cavar” que é capaz de extrair a forma.

Ainda que possa ser encoberto pela *grazia*, o esforço implícito no processo do desenhar é reconhecido como um procedimento árduo que precisa de um esforço de aprofundamento e de reflexão para dirimir entre “*molte cose*”. Alberti já tinha advertido a seu leitor, e Vasari era um leitor atento e devoto, para não se precipitar, nem sequer quando tudo estivesse desenhado e acertado, pois quando “cesse o entusiasmo” deverá voltar o artista a “examinar todo o projeto de novo mais a fundo (...) de uma maneira mais reflexiva” (2007:95). Desenhar é um processo árduo que requer reflexão, e ainda que no tempo de Vasari este fadigoso trabalho tivesse que ficar escondido embaixo do manto da genialidade do artista, capaz de declarar e expressar o conceito que se esconde na alma, fica evidente no texto do historiador que era consciente desta situação já apontada por Alberti.

A consolidação da profissão de arquiteto, na *Accademia delle Arti del Disegno* (1562), também obra de Vasari, dá a pauta do grande avanço que a profissão alcançou em tão pouco tempo, uma demonstração sem dúvidas de que se tratava de uma necessidade social e produtiva. A projeção, como arte de prever e de garantir a construção, era uma atitude imprescindível para a construção de um mundo que tinha ultrapassado as fronteiras das muralhas medievais, e ainda mais, as fronteiras do *Mar-oceano*. Se bem pode ser certo, como disse Blunt, que a energia e o racionalismo renascentista já não existem no maneirismo (2001:123) e que a ênfase na *grazia* destrói a qualidade racional que instaurou as regras que fizeram possível o reconhecimento da profissão e da Arquitetura (moderna), também é certo que a alteração e a liberação dos sistemas de projeção das regras clássicas, estipuladas por Alberti, abriram novos caminhos de

experimentação que possibilitaram, por exemplo, a entrada da perspectiva como forma projetiva, o que acontecerá no século XVII.

Foi Vasari, por último, o primeiro em chamar de moderno (ou de *maniera moderna*) a seu tempo (CASTELLI, 2005:22), destruindo a relação única que, na época de Filarete e de Alberti, mantinham essas duas concepções do mundo, só que invertidas na sua temporalidade. Acabava o período da fundação e começava o da consolidação da modernidade, que se estenderia até nossos dias sob o signo da genialidade do artista e da capacidade do desenho como procedimento de concepção daquilo que formado na mente se “expressa com as mãos”. (VASARI, 1807:299)

Referências Bibliográficas:

ALBERTI, Leon Battista. *De Re aedificatoria*. Madri: Akal, 2007. [1485]

_____. *Da Arte Edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. [1485]

_____. *De Re aedificatoria libri decem*. Original em latim (1485) e tradução inglesa (1775), ver: “The Archimedest Project”. Digital Research Library, em: <http://www.archimedes.mpiwg-berlin.mpg.de>. Acesso em 2009 e 2011.

ARGULLOL, Rafael. *El Quattrocento*. Barcelona: Montesinos, 1988.

BATTISTI, Eugenio. *En lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiepolo*. Madri: Akal, 1993. [1985]

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. [1940]

CASTELLI, Patrizia. *A estética do Renascimento*. Lisboa, Estampa, 2006.

HOLANDA, Aurélio B. de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HABERMAS, Jürgen. “Modernidade versus Pós-modernidade”. In *Arte em Revista*, São Paulo: Centro de Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, p. 86-91, 1983.

KRÜGER, Mário. “As leituras e a recepção do *De Re aedificatoria* de Leon Battista Alberti”. Ver: *Revista eletrônica Monalisa* (Acesso em 2009) <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/MarioKruger/ParaumaLeituradoDeReAedificatoria.htm>..

SCOTT, Geoffrey. *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Barral, 1970. [1914]

VASARI, Giorgio. Vite de piu eccellenti Pittori Scultori e Architetti. Milão: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1807.

_____ “O primado do desenho”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura. Textos essenciais. Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2006, pgs. 19-23

ARQUITETURA BANDEIRISTA NA SERRA DO ITAPETI: UM CASO INTERESSANTE PARA O ESTUDO DA ARQUITETURA COLONIAL PAULISTA

Francisco de Carvalho Dias de Andrade*

Eduardo Costa*

Dentre as mais características manifestações da arquitetura antiga de São Paulo, está, sem dúvida, o que se convencionou chamar de “casa bandeirista”. Constituindo-se em um verdadeiro “tipo” da arquitetura colonial paulista – para lembrar o conceito arganiano – o partido bandeirista já foi mesmo definido como uma arquitetura “paravernacular” da antiga área de colonização vicentina. (LEMOS, 1999: 21)

O termo *bandeirista* é, geralmente, empregado para definir as casas-sede dos antigos estabelecimentos agrícolas disseminados por ampla área do Planalto Paulista, mais especificamente, pela região do vale do rio Tietê à jusante da cidade de São Paulo. E define-se pela presença, nessas sedes, do alpendre entalado, ladeado por dois cômodos de função social, sendo mais comum um servir como capela e outro como quarto de hóspedes, uma espacialidade a qual já se referia o jesuíta Manuel da Fonseca, em texto do século XVIII e que tem como ponto fulcral, a grande sala central que distribui os deslocamentos pelo resto dos cômodos. Construídas sempre com a técnica da taipa de pilão, é sempre cercada por uma camada de lajes de pedra e utiliza também madeiras nobres para o madeiramento do telhado e para as envasaduras, como a canela-preta e a embaúva.

Intimamente relacionada com o desenvolvimento de uma economia de abastecimento que foi sendo constituída no planalto a partir do início do século XVII, esse partido subsistiu em algumas áreas do território paulista durante o século XVIII e foi abandonada no século XIX, suplantada por novos hábitos de morar e trabalhar no campo advindos com a cultura do café. Despovoadas, a ruína foi o destino da maioria. Contudo, algumas casas que permaneceram sendo usadas por novos moradores – em sua maioria, pequenos lavradores caipiras – alcançaram o século XX em um estado razoável de conservação. Deu-se início, então, ao processo de redescoberta e posterior “patrimonialização” dessas antigas sedes rurais.

Embora o reconhecimento dessas arquiteturas como objetos de valor histórico e artístico esteja intimamente ligado à própria invenção de uma história paulista – como pode ser conferido na cuidadosa atenção despendida à essas casas por figuras como Washington Luiz – sua

* Historiador e Mestre em História pelo IFCH/UNICAMP.

* Arquiteto pela FEC/UNICAMP e Mestre em História pelo IFCH/UNICAMP.

valorização como patrimônio distintivo da arquitetura e do passado paulista, tanto material como intelectualmente, não pode ser vista em separado da figura proeminente de Luiz Saia.

Arquiteto formado pela Politécnica e diretor do SPHAN-SP desde 1941 até sua morte em 1975, Saia foi, em seu tempo, para todos os efeitos, o “Patrimônio” em São Paulo. (Cf. IPHAN, 2008) Coube a ele a executar as primeiras obras de restauro do SPHAN em São Paulo – experiências pioneiras no restauro da taipa de pilão no Brasil – e que tiveram, desde seu início, a casa rural seiscentista e setecentista como um de seus bens privilegiados. Assim, ainda na década de 1940, Saia esteve a frente das obras no sítio do Padre Inácio, em Cotia, e no sítio Santo Antonio, em São Roque, ambas ainda hoje em propriedade do IPHAN e dos mais emblemáticos exemplares da arquitetura colonial de São Paulo. Dessas primeiras experiências, resulta o primeiro texto de Saia sobre o tema, publicado em 1944 na Revista do Patrimônio: *Arquitetura rural paulista do segundo século*. (Cf. SAIA, 1944) Cabe notar que nesse texto não parece o termo “bandeirista”, sendo que Saia se limita, praticamente, a descrever e analisar os ainda poucos exemplares que tinha conseguido identificar em seus trabalhos de reconhecimento pelo SPHAN.

O termo “bandeirista” só foi cunhado por Saia em um texto por ele escrito em um contexto bem diferente daqueles anos iniciais, nos quais a familiaridade era pouca e qualquer tentativa de interpretação esbarrava na falta de conhecimentos mais aprofundados no tema. Sintomaticamente, o termo surge em um texto escrito por Saia pela ocasião da inauguração da “Casa do Bandeirante”, museu instalado em uma antiga casa seiscentista localizada no bairro do Butantã cujo restauro fora realizado por Saia e integrava os festejos pela comemoração do IV centenário da cidade de São Paulo. Assim, foi em meio a uma atmosfera festiva, na qual as formulações identitárias acerca do que seria o “ser paulista” (Cf. MARINS, 2003) refletiam-se na recriação mitológica do bandeirante, que Saia cunhou seu mais duradouro termo, que faria carreira nos estudos sobre a arquitetura colonial em nosso estado.

Contudo, mais importante que ressaltar as ligações entre a interpretação de Saia e um certo “ufanismo quatrocentão” – ao qual, de fato, ele sempre se mostrou pouco afeito – é perceber que sua conceituação acerca do que seria a casa bandeirista se referia a um tipo muito específico de casa rural dentro da história da arquitetura em São Paulo. Pois Saia traça uma separação entre o que para ele seria uma planta “clássica” da casa bandeirista, exemplarmente presente na casa do Pd. Inácio, e uma posterior degeneração do partido bandeirista. E vai além, relacionando cada uma dessas fases a um tipo humano próprio: à planta clássica corresponderia o paulista do século XVII, bandeirante heróico que desbravou o sertão, vinculando sua pretensa rusticidade ao caráter simples e despojado das casas mais antigas, nas quais a separação entre a

faixa fronteira social e a vida familiar seria mais rígida e a casa apresentava apenas um alpendre e uma grande sala central. Posteriormente, ao bandeirante conquistador seguiu-se um tipo humano mais “aburguesado”, sedentarizado e enriquecido pelo ouro das Minas Gerais. À essa figura corresponderia as mudanças espaciais na planta da casa rural paulista, que modificaria o partido bandeirista do século XVII, amolecendo a divisão entre faixa social e recintos da família e acrescentando um alpendre posterior à planta. (SODRÉ, 2003: 7-9) Posteriormente, essa divisão seria ratificada por estudos posteriores, já no âmbito universitário, como o de Júlio Katinsky, que postula claramente a divisão entre “casas bandeiristas” e casas de “tradição bandeirista”, repetindo, em linhas gerais, o esquema traçado por Saia. (Cf. KATINSKY, 1976)

Desde a morte de Saia muitos outros estudos se seguiram, sendo que alguns podem mesmo ser considerados mais influentes hoje entre os arquitetos e historiadores do que os do antigo diretor do SPHAN. Contudo, embora muitas de suas teses hoje tenham sido desconsideradas, permanecem ainda hoje a terminologia por ele cunhada e sua correspondente caracterização. De fato, tratam-se de termos tão poderosos que percebe-se hoje uma tendência a sua extrapolação para fora do campo delimitado por Saia, sendo, às vezes, (pessimamente) empregado para definir toda a arquitetura paulista anterior ao café, seja ela urbana ou rural, religiosa ou civil, colonial ou pós-independência.

À cada novo estudo sobre a casa bandeirista que saí do prelo corresponde uma nova interpretação sobre qual seria a origem desse partido, quem teria sido seu introdutor em terras paulistas, quais os hábitos de morar e os espaços de trabalho, que equipamentos e construções anexas lhe cercariam. As sucessivas interpretações se seguem sem que respostas mais seguras à tais perguntas pareçam mais próximas. De fato, a casa bandeirista já foi bem definida por um de seus maiores estudiosos como sendo uma “esfinge semi-decifrada”. (LEMOS, 1999: 21) Em grande parte, esse mistério que envolve essas arquiteturas se deve a enorme lacuna documental que o historiador da arquitetura tem que lidar quando seu assunto é o período colonial em São Paulo. Escassa é a iconografia, raros foram os viajantes que por aqui passaram e deixaram registros. Contratos e plantas também são pouco numerosos.

Frente às dificuldades em trabalhar com fontes documentais tão lacunares, se faz de suma importância uma análise cuidadosa das construções que sobreviveram a passagem do tempo e chegaram até nós. Cumpre, então, para que novos avanços possam se dar na investigação da história da arquitetura bandeirista que não só se incorpore na pesquisa histórica as materialidades desses vestígios, como que se procure sempre aumentar o rol de casas identificadas. E de fato, desde a época das investigações de Saia várias foram as casas bandeiristas que foram

identificadas, algumas já sob proteção oficial ou conservadas de forma particular por seus proprietários.

Assim, procuramos por meio desse texto apresentar perante a comunidade acadêmica a identificação de mais dois exemplares de clara filiação ao partido bandeirista, descobertas durante um trabalho de pesquisa na serra do Itapeti, que está localizada entre os municípios de Guararema e Mogi das Cruzes, constituindo-se em um verdadeiro divisor de águas, de onde nascem afluentes tanto da bacia do rio Paraíba do Sul como da bacia do Alto Tietê. Com a altitude máxima em torno de 1600m, seu relevo se caracteriza por fortes ondulações, mediadas por terrenos mais baixos, o que confere às estradas e caminhos da região feições quase labirínticas, além de tornar difícil o trajeto para veículos comuns.

No entanto, as características que tornam a serra do Itapeti um lugar único para a atuação de órgãos de pesquisa e de preservação do patrimônio cultural no estado de São Paulo são duas. Em primeiro lugar, trata-se de uma área de povoamento antigo, uma vez que foi a principal via para se alcançar o Vale do Paraíba a partir dos Campos de Piratininga e, desse modo, freqüentada pelos colonizadores desde cedo na história da ocupação do território paulista. Assim, não foi surpresa encontrar ali vestígios de ocupação primeva como sobrados coloniais e ruínas de antigas fazendas, sempre construídos em taipa de pilão, a técnica construtiva dominante durante o período colonial em São Paulo. A segunda característica que confere um aspecto singular a região é que ali, em meio a serra, a técnica da taipa de pilão ainda era utilizada para a edificação de casas, pequenas capelas rurais e outros edifícios até poucos anos atrás, sendo, provavelmente, a última região conhecida no estado onde ainda praticava-se essa técnica construtiva. Trata-se, assim, para utilizar uma formulação recente no campo da preservação do patrimônio, de uma verdadeira *paisagem cultural* em sua totalidade, abrangendo um território específico e o modo como seus habitantes o agenciam, por meio das técnicas disponíveis e de suas práticas culturais, na construção de seu modo de vida.

Foi nesse contexto local que encontramos os dois exemplares que agora trazemos à público. Percebe-se logo de início, que não se tratam de construções vinculadas às arquiteturas de terra recentes típicas da região. São exemplares que atestam uma ocupação antiga, que nos permite filiá-los a época característica do partido bandeirista.

O primeiro deles é a chamada fazenda da Estiva, localizada no município de Guararema, às margens da antiga estrada Rio – São Paulo. A ocupação das terras em que a sede está localizada data de cerca de 1680, quando se instala no local um pouso no caminho que ligava a vila de Mogi ao aldeamento da Escada e dali rumo às vilas de Jacareí e Taubaté, rio Paraíba abaixo. Contudo, não se pode afirmar ainda que a casa seja dessa data, havendo uma boa chance

de ser construção de época posterior. A implantação da casa obedece ao padrão comum às demais casas bandeiristas, com a casa localizada em uma plataforma plana, à meia altura do terreno. Ainda de acordo com o padrão regular a essas arquiteturas, a casa da Estiva apresenta o telhado em quatro águas e as paredes portantes de taipa de pilão. Embora haja paredes internas feitas com taipa de mão, temos motivos para crer que sejam obras de feitura bem posterior, uma vez que a sede apresenta sinais de ter sofrido bastantes alterações ao longo do tempo. As mais claras modificações, adequações de uma velha arquitetura aos tempos cambiantes, podem ser verificadas numa análise de sua fachada pela qual podemos ver, nos sinais evidentes de um antigo alpendre, o padrão bandeirista da faixa fronteira. Descobre-se, assim, a fachada primitiva e percebe-se que ela obedece ao padrão comum à grande parte dessas casas, que tem sua fachada fronteira voltada para o Norte/Nordeste (fig. 1). A partir daí, elaboramos uma hipótese, meramente conjectural, de como poderia ter sido a organização interna da casa (fig. 2).

A segunda casa encontrada, que merece um maior detalhamento, é a casa Botelho, em Mogi das Cruzes. Em uma primeira vista, a casa Botelho para quem tem em mente construções do porte de casas bandeiristas como o sítio Santo Antonio ou a casa do Padre do Padre Inácio, causa estranhamento. Realmente, além do tamanho mais modesto, faltam-lhe o grande telhado em quatro águas, o alpendre reentrante com os pilares em madeira-de-lei. Contudo, um olhar mais apurado revela a existência de um alpendre na fachada original da casa, posteriormente fechado: em comparação com o porte e as secções das ombreiras das janelas com vergas curvadas com a porta central e as duas janelas menores que a ladeiam, percebe-se claramente que ali havia um alpendre reentrante (fig. 3). E quanto ao telhado, existem casas bandeiristas que apresentam um telhado em duas águas, como o sítio da Ressaca e a casa do Tatuapé, ambas na capital.

Mesmo assim, o aspecto do telhado, o porte apequenado da casa e, ainda, os acréscimos de construções mais recentes anexas ao imóvel dificultam seu enquadramento no rol de casas bandeiristas, além da orientação de sua fachada ser voltada para o Sudoeste (fig. 4). Contudo, são justamente essas características que tornam a casa ainda mais interessante: o porte modesto da casa, que faz ela aparentar uma casa bandeirista “miniaturizada” faz com que sejamos levados a pensar se a casa no sítio Botelho não seria uma casa bandeirista “vernacularizada” pelo isolamento e contexto social diferente daquele do Vale do Tietê que essa tradição construtiva encontrou ao alcançar a Serra do Itapeti. Infelizmente, não nos foi possível entrar no interior da casa, tendo que nossas hipóteses fiquem restringidas ao que podemos deduzir de suas fachadas. Também não foi possível que se estabelecesse uma data estimada para a construção da casa, o que ajuda a postergar observações mais conclusivas a respeito do imóvel. Ainda assim, essa

hipótese aponta para um aspecto interessantíssimo da arquitetura da região, que faz com que a Serra do Itapeti seja um lugar especialmente promissor para a compreensão do vernacular em nossa arquitetura: o contexto social para o estabelecimento de *habitats* rurais na região do Itapeti pode ter causado uma vernacularização de padrões e partidos construtivos antes característicos da arquitetura dos grandes potentados paulistas. As casas dos grandes sertanistas ou dos grandes senhores de engenho do Vale do Tietê, acabam adquirindo proporções mais modestas, se adaptando a uma região em que os recursos técnicos eram mais escassos e aos modos de vida do proprietário de terras que está ligado a outras atividades produtivas que não o açúcar e outras culturas que caracterizam a economia da casa bandeirista.

Essas, entretanto, são palavras apressadas, proferidas antes pelo entusiasmo em tecer hipóteses e imaginar conjecturas do que pela cautela e apego à evidências mais sólidas, como o tema exige. Ainda mais descabidas se tornam quando se lembra que não é o propósito desse texto oferecer uma interpretação desses exemplares, muito menos de sua importância ou lugar dentro do rol das demais casas do partido ao qual se filiam. Tarefa legítima, mas para a qual pesquisas mais aprofundadas precisariam ser feitas. Queremos apenas trazer à luz a identificação de mais dois exemplares de casas bandeiristas, localizadas ainda em uma zona que sempre intrigou a Luiz Saia por nunca ter revelado um testemunho dessa arquitetura. Acontecimento que, além de alertar para o fato de que a descoberta de novas casas é uma tarefa que – ao contrário de estar concluída – continua em aberto, aponta para a enorme diversidade cultural que nosso território ainda guarda a esperar que se faça, finalmente, um trabalho de inventário exaustivo do nosso (cada vez mais) rico patrimônio cultural.

Referências Bibliográficas:

IPHAN, *atrimônio: 70 anos em São Paulo*. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2008.

KATINSKY, Júlio R. *Casas bandeiristas: nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo*. Tese de doutorado, IG-USP, 1976.

LEMONS, Carlo A. C. *Casa Paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo: Edusp, 1999.

MARINS, Paulo C. G. *O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. 2003

SAIA, Luiz, *Arquitetura rural paulista do segundo século*. In Revista do Patrimônio Histórico e artístico Nacional, nº 8, Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1944.

_____ *Morada Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Figura 3: Fotomontagem da casa da Estiva



Figura 4: Desenho com a planta hipotética da casa da Estiva

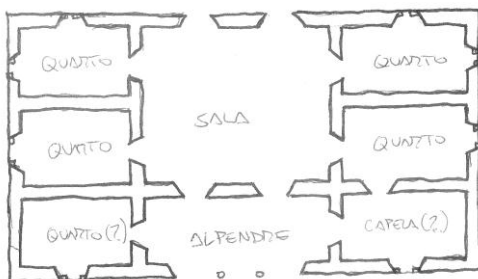
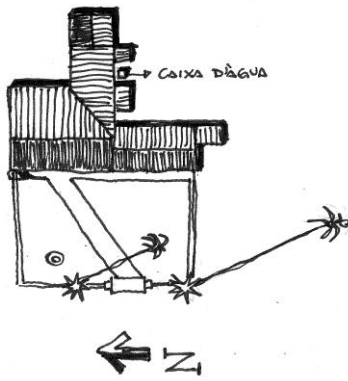


Figura 5: Foto da casa Botelho em Mogi das Cruzes.



Figura 6: Implantação da casa Botelho



“DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” – A INFLUÊNCIA DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS NORTE-AMERICANAS E INGLÊSAS NO TROPICALISMO

Gabriel Barbosa dos Santos*

INTRODUÇÃO

Apesar de breve – meados de 1967 até a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968 – o Tropicalismo foi um movimento que marcou profundamente as produções futuras, principalmente, no campo das artes visuais, que já vinham apresentando transformações decisivas para a arte contemporânea brasileira desde o início da década de 1960. Mesmo que não se autodenominassem “tropicalistas” à época, artistas de diferentes manifestações estéticas compartilhavam o interesse pelo intercâmbio de experiências e pela circulação de ideias e influências novas, todos na tentativa de investigar a realidade brasileira e questioná-la.

Houve, assim, uma rearticulação de noções como a da cultura pop (pop art e música pop internacional), do processo industrial e da comunicação de massa, ao mesmo tempo em que eram fundidas à bossa nova, ao cinema novo, ao concretismo e neoconcretismo brasileiro. Celso Favaretto acrescenta em seu texto *Tropicália: a explosão do óbvio* que a especificidade da vanguarda brasileira decorreria justamente dessa fusão das propostas surgidas com o projeto concretista e neoconcretista, bem como, da assimilação das manifestações populares brasileiras (o samba, por exemplo) com as correntes internacionais – européia e norte-americana. (FAVARETTO, 2007)

Outra característica do Tropicalismo que também pode ser encarada como uma influência ao movimento é a antropofagia de Oswald de Andrade.¹ Sendo assim, os elementos do cenário nacional ganham novo significado a partir desse contato, ou melhor, dessa deglutição da produção internacional quando mesclada à nossa realidade tropical. No entanto, cabe observar uma possível diferença em relação ao conceito antropofágico modernista. Neste momento, a cultura nacional e as próprias identidades nacionais eram vistas como repletas de diversidades e bastante heterogêneas. Assim, não se buscava mais uma única imagem que caracterizasse o Brasil, pois lidavam agora com todas essas contradições sem colocá-las como problemas em termos de oposições excludentes (intentando superá-las). Buscava, sim, articular e estabelecer campos de tensões entre essas ambigüidades.

* Mestrando pelo programa de Pós-graduação em História Social da Cultura pela PUC-Rio.

¹ Hermano Vianna a denomina como “voracidade cultural-antropofágica” em seu texto *Políticas da Tropicália*.

Cabe salientar que o nome e as ideias do movimento foram inspirados na obra de 1967 de Hélio Oiticica, *Tropicália*. Tal obra também expõe a necessidade de caracterizar um espírito brasileiro nas vanguardas artísticas nacionais; uma tentativa consciente de exprimir peculiaridades do Brasil nas manifestações artísticas em geral. Sendo assim, Oiticica queria acentuar essa proposta objetiva com elementos brasileiros, numa tentativa de criar uma linguagem que fosse nossa frente às internacionais. É por isso que se opõe fortemente ao conformismo, pois acredita que é através da antropofagia que a cultura brasileira será cada vez mais reforçada.

Essa idéia fica muito clara em *Brasil Diarreia*, texto escrito pelo artista em 1970. (OITICICA, 1970) Aí, Oiticica deixa transparecer que o contato com as influências estrangeiras é uma forma de reafirmar e consubstanciar a identidade da arte nacional. Mais ainda, copular com o mundo é uma forma de criar uma arte revolucionária – um exemplo disso, segundo o próprio, é Gil e Caetano. Pois, para Oiticica, a ambivalência é uma forma de crítica, desde que assumida. Ser ambivalente com convicção não é aceitar tudo “conformisticamente”, mas, ao contrário, colocá-las em questão. E por isso a importância do diálogo com o exterior.

Portanto, proponho esboçar e balizar essas influências estrangeiras em cujo o movimento da Tropicália se inspirou. Meu objetivo, em outras palavras, é entender e perceber as influências do rock nas obras de Hélio Oiticica. Pois balizar e perceber essas influências é tirar da obscuridade os limites e as tensões entre a cultura genuína brasileira e a estrangeira na pessoa de Oiticica. Cultura esta que, de algum modo ou de outro, aqui chegou e influenciou a juventude nacional da época.

Antes de enveredar nas análises, sinto a necessidade de inserir este trabalho num objetivo maior. Caso contrário, seu sentido e relevância serão bastante empobrecidos. Esse é um esboço das análises sobre o tema que procurarei esmiuçar e aprofundar num futuro próximo.² O objetivo principal da dissertação – e não tanto do presente trabalho – é, grosso modo, procurar entender a influência do rock e seus ideais na contracultura nacional da década de 60 e 70. Mas, para tal, entendo o rock como um fenômeno sócio-cultural de importância ímpar, e a contracultura do Brasil dos primeiros anos da ditadura civil-militar de 1964, como ambivalente. Ou seja, se por um lado havia aqueles que defendiam a cultura genuinamente brasileira acima de tudo,

² Objetivamente, na dissertação de mestrado, que defenderei, em 2012, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultural da PUC-Rio.

rechaçando qualquer tipo de “contaminação” vinda de fora – como no caso da marcha contra guitarra elétrica, de 1967 –, por outro se tinha os que deglutiam as vanguardas culturais estrangeiras e amalgamavam-nas com as idiossincrasias nacionais. Portanto, vejo, sim, Hélio Oiticica como integrante desse último grupo da contracultura brasileira.

ANÁLISES

O contato de Hélio Oiticica com o rock antes de sua temporada em Nova York foi pequeno. Segundo Daniel Alves, ele se restringiu à idealização do cenário, das roupas e de algumas capas de discos do grupo do *tropicalismo musical*³. (ALVES, 2007: 55) Mais ainda, era (e ainda é) constantemente ligado ao samba e ao Morro da Mangueira. Isso porque, em 1964, Oiticica subiu ao Morro da Mangueira e, daí, traçou relações íntimas com a cultura popular das favelas. Passou a adotar, então, temas com teor de manifesto social, aclamando pela marginalidade e lutando contra a repressão política.

Foi, entretanto, em Nova York que Oiticica teve um forte contato com o rock. Não o suficiente, lá, ele viveu o rock! Graças a uma bolsa de estudos cedida pelo *Guggenheim Museum*, em 1971, o artista se autoexilou – como ele mesmo afirmava – numa Nova York que respirava vanguardismo. Além disso, Hélio Oiticica se encantou, sobretudo, pela contracultura e pelo *underground* nova-iorquinos.

O rock influenciado pelo psicodelismo da “geração Woodstock” caía na concretude da vida real, assim como os próprios hippies. Estes, depois da fase de contestação da vida tecnocrata e burocrática a partir do “vamos-só-curtir-a-vida”, viram que a realidade é dura, e a necessidade de adaptação à vida capitalista, imperativa.

Ganhava relevo, concomitantemente ao declínio do *flower power*, um rock oriundo do *underground* da vida urbana, das grandes cidades. Se elas – as cidades – cresceram e prosperaram, principalmente, com o desenvolvimento econômico do pós-II Grande Guerra, passavam por tempos sombrios em função da primeira crise do petróleo, em 1973. O colorido do *purple haze* hippie foi cedendo lugar ao *dark* da noite *underground*. E o rock acompanhou essas mudanças. Bandas como MC5, Alice Cooper, New York Dolls, Velvet Underground, David

³ Frederico Coelho divide o Tropicalismo em dois grupos: *tropicalismo musical* seria o grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, tendo como companheiros Tom Zé, os Mutantes, Jorge Ben, entre outros; e *tropicália*, abrangendo as artes plásticas (de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape etc.), o cinema (de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, entre outros), poesia (de Torquato Neto, Waly Salomão e Duda Machado) e escritos (de Rogério Duarte e José Agrippino). Cf. COELHO, 2010b.

Bowie, Iggy Pop And The Stooges; todos passaram a fazer parte desse movimento musical do submundo dos grandes conglomerados capitalistas em decadência. Todos concentravam seus esforços na subversão. Alguns extrapolavam para subversão do próprio corpo. Como diz Daniel Alves,

(...) todos tinham uma ligação com a violência urbana; todos tinham uma ligação com o disfarce, com as aparências, com a potência do falso; todos apontavam para uma política do desejo, para uma certa invenção, construção de si; todos estes *performers* apontavam para um trânsito que subvertia a identidades fixas e cotidianas, através do uso de roupas, usando muita glitter, muita maquiagem e máscaras. (ALVES, 2007: 62-63)

Andy Warhol, e sua *Factory*, foi um dos alvos da admiração de Hélio Oiticica. O clima inventivo e *underground* que o artista americano dava ao seu “refúgio artístico” o atraiu e o influenciou de maneira substancial. Foi na *Factory* que Oiticica assistiu ao *Exploding Plastic Inevitable*. Considerada uma das primeiras obras multimídias, os EPI’s misturavam música, cinema e teatro. Ou seja, enquanto o Velvet Underground – “afilhados” de Warhol – entoava suas canções experimentais, dançarinos sadomasoquistas apresentavam performances ao mesmo tempo em que o próprio Warhol projetava imagens sobre os músicos. (ALVES, 2007: 70-71)

É inevitável pensar a repercussão de toda a concepção dos EPI’s em trabalhos como a *Cosmococa – programa in progress*⁴. A tônica dessa obra é a quebra de paradigmas do cinema. Em outras palavras, com a influência da ideia de Warhol em mente, Oiticica estabelecia uma maior interação do ambiente na apresentação, assim como o fim da apatia dos espectadores frente à tela e a cessão do regimento ditatorial das sequências do filme. Daí vem o conceito de “quase-cinema”, idealizado pelo artista brasileiro. “Quase-cinema” porque daria fim à “unilateralidade do cinema-espetáculo”. (OITICICA, 74: 4). A *Cosmococa*, em suma, constituía a projeção de slides multidirecionais (paredes, tetos, chão) sem ordem pré-estabelecida acompanhada de uma trilha sonora.⁵ A participação dos espectadores também influenciaria na arte, dando um ar de imprevisibilidade. As imagens projetadas são fotos de capas de discos ou de revistas nas quais encontram-se, sobre elas, carreiras de cocaína fazendo o contorno da foto. E uma das fotos é da capa do disco *War Heroes* de Jimi Hendrix.

⁴ As palavras de Cauê Alves sintetizam bem a junção do termo *in progress* ao nome da obra, “O termo ‘em progresso’, recorrente em sua escrita e que parece substituir o termo duração empregado principalmente em seus escritos dos anos de 1950 e 1960, longe de significar um avanço positivo rumo ao futuro, indica uma obra não acabada, um processo que pode ser sempre recommençado e reinventado”. (ALVES, 2009: 1)

⁵ De acordo com Frederico Coelho, em seu livro “Livro ou Livro-me os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)”, os textos nos quais Oiticica escreveu e teorizou sobre as *Comococas* também fazem parte da obra. Aliás, para o autor, é um dos seus principais elementos. Cf. COELHO, 2010b: 139.

Vale salientar que Jimi Hendrix foi um grande ídolo e uma forte inspiração para Hélio Oiticica. Numa das páginas do texto *Bodywise*, o artista discorre exclusivamente sobre o guitarrista, maravilhado por Hendrix ter queimado a guitarra no palco – cena que Oiticica compara com um ato sexual. Toda a movimentação corporal e insinuação para o público do músico eram vistas, por Oiticica, como uma quebra de paradigmas com o moralismo ocidental para com o corpo. O comportamento de Hendrix enquanto sua guitarra flamejava, no final de sua apresentação no Festival Pop de Monterey, em 1967, é comparado com movimentações do coito, transferindo à guitarra o caráter de um órgão sexual, e ao fogo, a ejaculação. (OITICICA, 1973b) Além disso, vê em Hendrix o fim do elitismo negro. Ou seja, o negro no palco não tentava mais se elitizar perante o público branco tocando jazz. Ali, era Hendrix por Hendrix; rock por rock. Hendrix era dono de si. E mais: autônomo de sua performance – subversiva, diga-se de passagem –, sem preocupar-se com moralismos.

O rock, com Jimi Hendrix, principalmente, provocou uma reflexão, em Oiticica, acerca da questão do corpo e da performance. Porém, Alice Cooper e Mick Jagger foram os provocadores do *brain-storming* que o fez repensar suas antigas concepções. Muda a relação “corpo-ambiente”, “espetáculo-espectador” e “espectador-ambiente”. Ou seja, Oiticica adensa as concepções do Programa Ambiental, cujo mote principal era o *Parangolé*.

Os *Parangolés* são formados por capas, tendas, estandartes, bandeiras, tudo colorido, com poemas escritos sobre o tecido de náilon, e estão ligados às visitas de Hélio Oiticica ao Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, em meados da década de 60. Essas capas se relacionavam com as movimentações do corpo, através do samba, e com a interação do público. A dança, expressão-mor da liberdade do corpo, traçava a relação corpo-ambiente. Em outras palavras, samba, *Parangolé*, ambiente e espectador formavam, no imaginário de Oiticica, o auge da integração e liberdade em performances. Até que ele conhece o rock.

Em Nova York, recodifica as concepções e ideias acerca do *Parangolé*. Muda e repensa, sobretudo, assistindo a reação e participação da plateia perante o concerto de Alice Cooper. No texto *Time is on my side*, Hélio Oiticica chama atenção para os movimentos das mãos da plateia, no show do roqueiro, ao ritmo da música. E deixa claro que eram movimentos que em nada tinham a ver com a histeria dos fãs ante seu ídolo: era dança. Dança anônima. “(...) libertação da dança corpo-cabeça-braços-mãos q se juntam num espetáculo só”. (OITICICA, 1973a: 8) Em outra palavras, Oiticica presenciou uma nova relação entre *performer*-performance.

Em Mick Jagger, vê uma nova compreensão da roupa do *performer*. Quando a indumentária é escolhida sem intenções ou funções premeditadas, ganha, junto com o corpo, uma relevância e interação com o ambiente. Vira *CAPA-CLOTHING*, conceito criado por

Oiticica para representar esta ideia: a vestimenta sem um papel específico, passando, então, a fazer parte da totalidade “roupa-corpo-performance-ambiente-plateia”. (OITICICA, 1974: 72)

Desta forma, Oiticica vê no rock a quintessência da relação corpo-ambiente. Muito mais do que o samba. Pois o samba tinha(tem) o problema da mesmice ritualística. Por mais que seja também uma forma de extravasar os sentimentos e liberar energia acumulada – uma maneira de interação social entre corpos contentes e animados – o samba tem, grosso modo, uma regra de passos(dança). Passos esses que acabam caindo na mesmice. E pior: nem todos estão aptos a realizá-los. Ao contrário do rock, que influencia o corpo a fazer o que tem vontade de fazer. É um balanço natural, quase instintivo, de movimentos aleatórios reagentes à música. As palavras de Oiticica sintetizam bem essa distinção entre um estilo musical e outro.

Foi com a Mangueira que eu descobri que a dança é a dança que se dança. A única diferença que há entre samba e rock é que no samba, você tem que ser iniciado nele, pra você poder usufruir dessa descoberta do corpo dançando sozinho. Agora, o rock dispensa esse estágio de iniciação. Ao passo que o samba é uma coisa mais ligada à terra, ligada a coisas míticas das quais o rock prescindir. O rock já sintetiza tudo isso, você já é iniciado desde que ele te atinge. O samba, eu tive que ir a ele. (OITICICA apud JACQUES, 2007: 41)

O rock era reflexo do que se sentia naquele instante. Aliás, foi o próprio Oiticica quem viu o rock como uma ligação ao momento: "Nada prova que o Rock é Rock a não ser o momento em que se reconhece que é Rock". (OITICICA, 1973a: 14) Em suma, o rock é uma dança libertária, no sentido mais anarquista que essa palavra pode apresentar.

A partir dessas novas proposições, vislumbradas, como já salientado, por Oiticica durante sua estadia em Nova York, o *Parangolé* foi repensado e recodificado. Agora, como o próprio artista afirma, o *Parangolé* não era mais samba: era rock; não era mais “obra de vestir”: era um fenômeno de interação “corpo-plateia-ambiente-performance”. (OITICICA, 1973a: 12) Mais ainda, passou a ser uma forma de alterar situações do cotidiano urbano, de mudar a rotina dos indivíduos, que viviam aquela vida enfadonha da pequena-burguesia nova-iorquina. De acordo com Daniel Alves, “o *Parangolé* integra dessa maneira um tipo de ação ou performance onde o passante anônimo/espectador é convertido em participante.” (ALVES, 2007: 71). Do Rio a Nova York. Do samba ao rock. Do morro ao metrô. O *Parangolé*, então, passou a ser o que Hélio Oiticica vivia naquele momento. E nada mais “momento” do que o rock!

CONCLUSÃO

O escopo principal das reflexões acima apresentadas não foi apresentar a obra de Hélio Oiticica, grandiosamente estudada e reestudada, a partir de uma “nova” abordagem. Não foi entender as mudanças reflexivas e analíticas do artista quando em Nova York. Tampouco adentrar nas profundezas etéreas de suas obras relacionadas ao rock. Foi, entretanto, mostrar uma outra vertente da contracultura do Brasil ditatorial. Vertente essa que, ao contrário daqueles que viam nas raízes culturais brasileiras genuínas uma única inspiração, deixavam-se influenciar pelo espírito do tempo, pelas vanguardas da época, mesmo sendo elas oriundas de culturas estrangeiras. E, por isso, incluo o artista no bojo desse grupo.

Mas há ainda um objetivo maior e de importância mais urgente.

O *telos* basilar – ligado a uma objetividade emocional, diga-se de passagem – de todos esses esforços é de tentar incrustar a ideia do rock como um fenômeno social. Um acontecimento de suma importância para as relações inerentes às sociedades da segunda metade do século XX. Que o rock é um fenômeno cultural, todos sabem. Porém, infelizmente, o cultural é muitas vezes visto como o exótico, como algo de pouca relevância para a vida social. Quase um objeto de antropólogos e seus trabalhos de campo, portando seus caderninhos de anotações e seus coletes em tom pastel. Principalmente frente às suas “irmãs bem-sucedidas”, a política e a economia – parafraseando a metáfora da história cultural como Cinderela de Peter Burke. (BURKE, 2008: 7)

Hélio Oiticica é um ator de suma importância para entendermos o rock também como um fenômeno social. Ele – o rock – provocou mudanças na vida desse artista muito além das inspirações estéticas, inventivas, metafísicas e conceituais. Como pudemos ver, mudou, ao transformar sua visão de mundo e seu modo de pensar paradigmas artísticos, suas relações sociais. Suas relações com o mundo.

Oiticica é só um exemplo de vários indivíduos que tiveram suas revoluções internas impulsionadas pelo rock. Porém, esse, indubitavelmente, é um dos exemplos mais ricos e interessantes que podemos ter. Não só pela obra, mas, principalmente, pelo modo de pensar – ou por que não “modo de não-pensar”? – a arte.

Referência Bibliográfica:

ALVES, Daniel Cassin Dutra. *H2 O2: Hélio por Hélio; Oiticica pós Oiticica*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, 145f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, BELO HORIZONTE, 2007.

ALVES, Cauê. *Hélio Oiticica: cinema e filosofia*. Revista Facom, São Paulo, v. 1, nº 21, 1º semestre, pp. 1-14, 2009.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* RIO DE JANEIRO: Zahar, 2008.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. RIO DE JANEIRO: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. RIO DE JANEIRO: EDUERJ, 2010.

FAVARETTO, Celso. “Tropicália: a explosão do óbvio”. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)*. 1 ed. SÃO PAULO: Cosac Naify, 2007.

_____. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

GULLAR, Ferreira. “Teoria do não-objeto”. In: *Etapas da arte contemporânea – do cubismo à arte neoconcreta*. RIO DE JANEIRO: Revan, 1998.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. RIO DE JANEIRO: Casa da palavra, 2001.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica (Catálogo)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

PEREIRA, A. Mendes (org). *Os hippies: o nascimento de uma nação*. LISBOA: Estúdios Cor, 1973.

VIANNA, Hermano. “Políticas da Tropicália”. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)*. 1 ed. SÃO PAULO: Cosac Naify, 2007.

ZÍLIO, Carlos. “Da antropofagia à tropicália”. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. SÃO PAULO: Brasiliense, 1982.

FONTES PRIMÁRIAS

Todas as fontes primárias foram analisadas através do acervo digital dos documentos escritos de Hélio Oiticica, encontrados no site do Itaú Cultural – www.itaucultural.org.br

OITICICA, Hélio. *Programa Ambiental*. Itaú Cultural, julho de 1966. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2>> Acesso em 10 de setembro.

_____. *Brasil Diarréia*. Itaú Cultural, fevereiro 2010. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>> Acesso em 9 de agosto de 2011.

_____. *Time is on my side*. Itaú Cultural, 16 de jun 1973. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=389&tipo=2>> Acesso em 30 de agosto de 2011.

_____. *Bodywise*. Itaú Cultural, 23 de nov. 1973. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0200.73%20-%20485.JPG> Acesso em 30 de agosto de 2011.

_____. *Cosmococas – programa in progress*. Itaú Cultural, 3 de mar. de 1974. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=520&tipo=2>> Acesso em 10 de setembro de 2011.

MARTA TRABA E A CONSTRUÇÃO DE DUAS HISTÓRIAS DA ARTE NA AMÉRICA LATINA

Gabriela Cristina Lodo*

Marta Traba (1930-1983) foi uma importante escritora e crítica de arte argentino-colombiana, formada em Filosofia e Letras pela Universidade Nacional de Buenos Aires, e História da Arte pela Sorbonne de Paris. Radicou-se em Bogotá na década de 1950, onde obteve a cátedra de História da Arte na Universidade Nacional da Colômbia, residindo no país até 1968, quando passou, então, por outras cidades, como: Montevidéu, Caracas, San Juan de Puerto Rico, Washington, Princeton, Barcelona e Paris. Convivendo com a produção artística de diferentes países do continente, e fora dele, publicou inúmeros estudos sobre a arte latino-americana, dentre eles o livro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericana 1950-1970*, de 1973. A postura de Marta Traba diante da arte sempre foi a de atribuir às obras mais que prazer estético, mas demarcar sua relação com a produção social e política, num confronto com seu tempo e contexto de criação. Sua posição torna-se ainda mais marcada na segunda metade do século XX, principalmente entre décadas de 1950 e 1960, quando passa a defender e requerer dos artistas latino-americanos uma atitude contrária às influências teóricas e artísticas vindas da Europa e Estados Unidos, em resistência e proteção a uma arte da América Latina. A crítica considera que “a arte, em sua definição marxista, é uma modalidade da atividade real e criadora do homem; que, de modo nenhum, reflete uma suposta realidade externa a ela, nem cópia nem ato reflexo, mas constrói tal realidade com sua capacidade criadora”. (TRABA, 1977: 17). Traba defende que a obra de arte deve estabelecer uma comunicação com a sociedade, pois sua dimensão real seria a da mensagem passada e recebida criticamente, “a obra de arte como mensagem e o público como indivíduo hábil para manejar essa mensagem, bem seja analisando, aceitando ou rechaçando encerram o circuito para que a obra de arte exista totalmente e exerça um peso sobre a comunidade”. (CATÁLOGO, 1978). Sua postura é, sem dúvida, em defesa de uma socialização da arte.

Traba observa nos artistas da América Latina modos diferentes de estabelecer essa comunicação proposta. Ela divide, ainda, o cenário artístico latino-americano em “zonas”, e essas zonas; a saber, *áreas fechadas, áreas abertas, ilhas, e México*, corresponderiam à atuação do artista e do mercado de arte do continente em relação a uma teoria e arte internacionais, e seu

* IFCH/UNICAMP. Mestrado (em andamento) pelo Programa de Pós-Graduação em História, sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar, com financiamento da CAPES.

grau de dependência a estes. Apesar de quatro regiões distintas podemos nos deter apenas nas duas primeiras. As áreas fechadas estariam compostas pelos artistas da Colômbia, Peru, Equador, Bolívia e Paraguai, e seriam os menos dependentes dessa cultura externa, estaria, ainda, à margem da avalanche de influências vanguardistas vindo da Europa, primeiramente, e depois dos Estados Unidos, mantendo uma produção coerente com suas realidades imediatas, como a força do ambiente, a influência da cultura pré-colombiana, a manutenção das tradições e certo “nativismo” na arte. Pode-se destacar a atuação dos artistas colombianos Alejandro Obregón e Fernando Botero, e do mexicano Ricardo Martínez. Já nas áreas abertas encontramos artistas da Venezuela, Argentina, Brasil e Chile, predispostos à realização de uma arte de vanguarda, constantemente voltada para o futuro e para o novo, marcadas pelo progresso e a modernização, com forte presença de tendências abstratas, sejam elas construtivas ou cinéticas, com um crescente desuso da pintura como principal meio expressivo, conversando com produções e artistas estrangeiros, e estando, muitas vezes, os artistas latinos radicados no exterior. Assim, ressalta-se a produção dos venezuelanos Cruz-Diez e Alejandro Otero, e do argentino Julio Le Parc. Pode-se tomar como principal exemplo desse antagonismo criado pelas áreas abertas e fechadas, o caso da Venezuela e Colômbia, os maiores representantes de suas áreas, de acordo com Traba, como esta afirma em sua palestra no Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978. Apesar de esses países serem limítrofes e compartilharem de uma mesma história no período da Independência e primeira fase da República, a arte produzida por seus artistas possuíam características similares até a primeira metade do século XX, quando tomaram caminhos distintos. Surge, então, ante a maior parte dos artistas colombianos, a partir da década de 1950, uma tentativa de interromper a orientação européia, acompanhada de uma valorização e incentivo do orgulho da arte nacional, vinculada a tentativas conservadoras, como o retorno à paisagem, ao retrato, o alarde político, e quase total eliminação de experimentos vanguardistas; e mesmo os artistas que utilizam expressões abstratas, nesse período, as condicionam para a sociedade. Na Venezuela o processo é diametralmente oposto, o fim da ditadura rural no final da década de 1940 e a rápida modernização do país devido à economia petrolífera são alguns dos fatores determinantes. A partir da década de 1950, muitos artistas migram para a Europa e estabelecem contato com artistas e movimentos estrangeiros. A relação desses artistas e a contribuição dos mesmos às expressões contemporâneas européias fazem com que na Venezuela haja uma maior recepção e diálogo com tendências internacionais. A principal delas foi a arte cinética, amplamente difundida na Venezuela, tendo o apoio da elite dominante.

Traba era acirradamente contrária à produção artística dos países das áreas abertas, pois considerava que a dominação cultural exercida por séculos em nosso continente era mantida,

ainda no século XX, com a postura de artistas que não deixavam de se reportar às tendências européias e americanas. Seria preciso ignorar essas influências vindas de fora, e instituir uma resistência para que se possa, assim, pensar em uma autonomia, e uma identidade para a arte latino-americana. (BAYÓN, 1975: 42).

Quanto mais fechados e arcaicos são os países, mais capacitados estão os pequenos núcleos criadores para exercer esse distanciamento entre o modelo e a verdade cotidiana; sentem-se mais unidos a ela e estão menos dispostos a praticar um corte que, claramente, resulta-lhes grotesco. Em proporção inversa, as capitais abertas, que presumem um alto desenvolvimento de sua cultura local, incorrem mais facilmente na perda da visão da vida cotidiana e tendem a expressar-se como superestruturas. (TRABA, 1977: 28).

A resistência a essa colonização cultural, que de acordo com Traba começa a delinear-se ainda na década de 1950, era antes de tudo uma visão conservadora da arte, em que a maior expressão artística era representada pela pintura, e por uma pintura ligada ao social, à figuração, à realidade imediata do artista e do seu país, e à construção de uma mensagem; não admitindo a realização, por parte dos artistas do continente, trabalhos em acordo com tendências contemporâneas tidas como estrangeiras, como objetos, happenings, a cultura pop americana, a abstração, entre outros. Para ela, seria necessário trabalhar, ao mesmo tempo, as obras e as concepções ideológicas, resistindo à invasão da América Latina por vanguardas que nada têm a ver com nossa realidade, para então definir e promover uma arte legitimamente latino-americana. Cabe, contudo, questionar o que seria legitimamente latino-americano, de que forma o artista latino-americano responderia à sua realidade imediata, e em que medida este deveria buscar, e se buscar, uma resposta no exterior.

A teoria da crítica argentino-colombiana contou com o apoio de alguns outros críticos e artistas, como o artista peruano Fernando de Szyszlo (1925-), considerado um artista da “resistência”. Szyszlo era pintor e acreditava, assim como Traba, que o artista latino-americano vivia sob as mesmas condições de um artista marginal de outros tempos, submetido a uma situação colonial, política, social e culturalmente imposta pelas grandes metrópoles, o que o colocaria em uma situação dúbia, incapaz de repelir a linguagem estrangeira, como as buscas, preocupações, experimentos e linguagem plástica trabalhadas por artistas internacionais; e a tentativa de ser fiel a si mesmo e leal à tradição local, e sua circunstância marginal, resistindo aos modelos importados que o aliena quando obedecidos. (BAYÓN, 1975: 36-37).

Esta confusão e dissolução de modelos e pontos de referências na chamada pintura ocidental trouxeram uma conseguinte contestação do que se entende de pintura, ou arte em geral, (...) de um lado, propõe como padrão uma tendência fugaz; e de outro, (...) se tudo está perdido, o crítico de arte colonizante (sic), que antes dava indicações por esses modelos, hoje está órfão de diretrizes e tem optado na maioria dos casos (...) pelo silêncio ou seu equivalente, a negação da possibilidade de se fazer pintura no atual período. (BAYÓN, 1975: 37).

Um ponto significativo para um artista da resistência é a manutenção da pintura como uma expressão que se sobressaia sobre as demais. O próprio ato de pintar em tempos de objetos, instalações, happenings seria uma resistência. O pintor peruano acredita, ainda, que a arte não deve ser medida pelo seu sucesso ou exposição mais ou menos internacional, mas pela autoridade com que a qual manifesta a seriedade de seus motivos e a seriedade com que os artistas a produzem. (BAYÓN, 1975: 37). Essa mesma seriedade é ressaltada por Traba na produção de outros artistas da resistência. No entanto, Szyszlo não era um artista defensor de uma arte figurativa, já que foi responsável por uma renovação artística em seu país nas décadas de 1950 e 1960, ao introduzir a cultura peruana e pré-colombiana em suas obras através da abstração. O artista definiu o curso que tomou o ancestralismo dentro da abstração lírica em seu país, como se observa na obra *Puka Wamani*, de 1968, [IMAGEM 1]. Nessa pintura notamos a presença de formas arquetípicas como o círculo, condensado de energia e rigor conceitual dotados de menções mágicas. Suas obras são repletas de alusões evocativas a rituais, mitos e a associações de locais sagrados pré-colombianos. Para Traba, ao refletir sobre a produção de Szyszlo e outros artistas da resistência, “a contribuição que a América Latina pode dar ao lúdico encontram-se, justamente, em sua diversa natureza, em sua interpretação com elementos míticos reais, nos contextos mágicos que afloram das culturas andinas, centro-americanas ou caraíbas de onde provêm”. (TRABA, 1977: 48). A crítica atribui, assim, excessivo valor a uma arte que mantenha vínculo com sua origem e com a coletividade. Desvalorizando, por conseguinte, a arte abstrata, por acreditar que esta assinale a existência de uma visão individual. (TRABA, 1977: 58).

A arte abstrata manteve-se no nível da estrita emissão individual de significados. Mas o mérito de um artista abstrato não está unicamente no ato de destruir as imagens e suas coordenadas históricas espaço-temporais; isto seria um ato revolucionário, mas não da mesma forma um ato estético. O mérito cresce em relação direta com a capacidade do artista para criar esse código de associações internas que nos dê novas opções do visível,

destinadas a substituir as que se aboliram. Se o aparecimento da pintura abstrata na Europa e se, depois, a explosão do expressionismo abstrato nos Estados Unidos tem uma necessidade plenamente justificável, na América Latina obedece, acima de tudo, a uma vocação e a uma moda. (TRABA, 1977: 59).

Entretanto, não são todos críticos e artistas que concordam com as teorias de Traba, esse é o caso do brasileiro Frederico Morais, o argentino Jorge Romero Brest, o peruano Juan Acha, os mexicanos Jorge Alberto Manrique e Rita Eder, o argentino Damián Bayón, entre outros. Apesar de o crítico brasileiro Frederico Morais admitir uma possível divisão do cenário artístico latino-americano entre áreas fechadas e abertas, pois há, visivelmente, uma distinção no modo em que os artistas trabalham suas técnicas e temáticas; e admitir que as teorias construtivas sejam importadas, principalmente em áreas com pouca influência da cultura pré-colombiana e/ou barroca, como Buenos Aires, Montevidéu, Caracas, e o eixo Rio/São Paulo; Morais, aponta divergências quanto à oposição às vanguardas, principalmente quanto a valorização de uma área em detrimento da outra. Para o crítico brasileiro, a manutenção forçosa de uma linguagem ou tendência, conduziria a produção artística do continente à conservação de uma posição inferior e atrasada ao que se é discutido no resto do mundo, e essa seria uma nova submissão. “Resistir e libertar. Mas resistir com novas linguagens, ou melhor, com o novo. Nós somos a diferença que eles necessitam para ativar seu próprio processo criador” (MORAIS, 1979: 13). Morais também propõe uma resistência, mas esta seria ao “bloqueio das multinacionais do mercado de arte e a colonização imposta pelas grandes mostras internacionais” (MORAIS, 1979: 13), tendo, os latino-americanos, o direito de devorar tudo que possa ser útil à construção de sua arte. A arte da América Latina seria construída com o novo, com formas novas, repelindo as formas antigas que serviram à opressão do nosso ambiente artístico e nossos artistas. Ambos os críticos defendem a resistência na arte latino-americana, mas será que estamos diante de duas resistências diferentes? Ou será que ambos propõem a mesma resistência, mas por caminhos distintos?

Morais defende uma possível vocação construtiva nas artes plásticas da América Latina, e essa vontade seria anterior e mais profundo que a própria existência do construtivismo em alguns países europeus. Para o crítico brasileiro, a arte construtiva ganha significado primeiramente em países europeus desenvolvidos, como Alemanha, Holanda e Suíça, mas suas primeiras manifestações ocorreram na URSS durante a revolução de 1917, coincidindo com manifestações políticas e sociais. A vocação construtiva trata-se, portando, segundo Morais, de uma construção de uma nova realidade. E isso seria inerente ao artista latino-americano. (MORAIS, 1979: 78, 85). “Nos manifestos madistas, concretistas, neoconcretistas ou invencionistas, não são feitas

alusões às possíveis implicações políticas desses movimentos, mas esta ausência não nos impede de localizar em suas propostas uma presença política ou o desejo utópico de renovar e transformar a sociedade”. (MORAIS, 1979: 87). A discussão de uma realidade imediata também é observada na produção de artistas das áreas abertas, mesmo que estes não se utilizem da pintura, como se nota na instalação *Penetrável* [IMAGEM 2], realizada na década de 1960 pelo artista Jesús Soto (1923-2005). O artista venezuelano radicado em Paris, desde 1950, foi um expressivo representante da arte cinética. Sua produção trabalha com questões relacionadas a movimento, espaço, tempo, a vibração como efeito óptico, e transformação da obra perante o público, envolvendo materiais diversos. Essas questões pouco, ou nada, estariam envolvidas com uma pertinência política, mas como demonstra o próprio artista, seus trabalhos indicam uma reação social.

Tinguely [escultor suíço], por exemplo, que era um homem brilhante, muito culto, surge do perfeccionismo mais absoluto, que é a Suíça. (...) Mas nós, na Venezuela, não temos nada disso; temos toda a natureza a nosso favor, mas estamos começando a domá-la e até que não tenhamos uma estrutura social perfeita formada, não temos direito a destruir. Por isso tenho defendido sempre a ideia da estrutura, e quis deixar a meu país pelo menos essa ideia. Não sei que valor possa ter, que intensidade possa alcançar, mas pelo menos tento deixá-la clara e precisa. Eu quero estrutura para a Venezuela e para a América Latina. O mais importante, o que mais me preocupa, é deixar em meu campo uma ideia do que este país tem de ser algum dia. (JIMENEZ, 2005: 107).

Para Morais o cinetismo venezuelano está dentro da mesma perspectiva do que ele denomina de vontade construtiva, acompanhando o concretismo argentino, brasileiro e uruguaio, e as tendências geométricas que também despontam na Colômbia e no México no mesmo período. No entanto, Traba se coloca veementemente contrária a essa expressão na Venezuela.

Não sou contra os artistas cinéticos, mas estou contra o modo como a classe dominante deste país manipulou sua produção como uma espécie de arte-modelo. A classe dominante criou a ilusão de um país super desenvolvido, tecnologicamente avançado e industrializado. O que não é verdadeiro, pois o país segue sendo rural e se desenvolve lentamente. A classe dominante se deixou envolver por essa visão de futuro, tecnologicamente superior, que proporciona o cinetismo. Em consequência disso, ou seja, dessa concepção do cinetismo como expressão nacional da arte venezuelana atual, todas as demais correntes foram marginalizadas. Posso até considerar o cinetismo como um

aspecto positivo da arte venezuelana, mas me nego, rotundamente, a considerá-la como expressão da sociedade venezuelana. (MORAIS, 1979: 139)

Traba, ainda, se posiciona contrária à saída dos artistas latino-americanos para o exterior. Os cinéticos venezuelanos e os construtivos argentinos foram os que se radicaram na Europa em maior número, podendo citar Soto, Otero, Cruz-Diez, Le Parc, entre outros. Esses artistas foram significativos não só para a arte do continente, mas também para a produção das tendências internacionais. Soto participou da primeira mostra de arte cinética em Paris, na Galeria Denise René, em 1955, e na concepção do Manifesto Amarelo, apresentado na mesma ocasião; e Le Parc foi um dos fundadores do Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) na década de 1960. Jorge Alberto Manrique define que o geometrismo latino-americano seja diferente de qualquer outro, pois estaria carregado de uma resposta à realidade do continente, e esse seria o fator decisivo para o sucesso dos artistas latinos no exterior.

O que se faz característico na arte latino-americana é o fato de que (...) produzindo arte, responde-se às suas circunstâncias (...), o geometrismo que se faz em um país latino-americano tem apenas o fato de que, em um sentido diferente, está dando uma explicação sobre a realidade latino-americana, e cobra assim, um sentido diferente de uma expressão artística semelhante e realizada em quaisquer outros modelos do Ocidente. (BAYÓN, 1975: 69)

Pode-se afirmar que a arte construtiva se desenvolveu em determinada parte da América Latina em detrimento de outra, contudo, não se podem criar segregações dentro do continente, as influências vindas da Europa e dos Estados Unidos não atingiram a certos países e artistas e a outros não; a abstração seja ela geométrica ou lírica, o pop americano, os happenings, os objetos, ou os ambientes, estão presentes em toda a produção latino-americana, mesmo naquela considerada de uma área fechada. O artista Fernando de Szyszlo, já citado, pertencente à chamada área fechada, e ainda assim, utiliza-se da abstração lírica para compor suas paisagens ou atmosferas míticas; enquanto, o artista brasileiro Rubem Valentim (1922-1991), que faz parte do que seria a área aberta, trabalha seu vínculo com as raízes nacionais, principalmente as origens africanas do seu país, através de uma linguagem construtiva, como notamos na referência totêmica da obra *Templo de Oxalá* [IMAGEM 3], de 1977. Os artistas de áreas fechadas também foram influenciados pelas tendências externas, na mesma medida, que artistas das áreas abertas não deixaram suas origens e suas realidades imediatas de lado.

Torna-se notório nos discursos dos críticos, desse período, certo questionamento sobre o que há de legítimo e de peculiar na arte latino-americana, e o que distinguiria essa produção das demais. Apesar de uns acreditarem na valorização da distinção abstrata no continente, e outros na resistência da pintura como espaço social, ainda assim, não podemos limitar as possibilidades que nos levaria a uma compreensão ampla do assunto. Resta, então, questionar o que há particular, de fato, na produção artística da América Latina nas décadas de 1950, 1960 e 1970, em todas as suas diferentes manifestações. Contudo, devemos nos prevenir que, talvez, não haja, ou não encontremos, resposta para esse questionamento.

BIBLIOGRAFIA

BAYÓN, Damian (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1975.

CATÁLOGO: *Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Vol. I e II*. São Paulo: Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura; Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

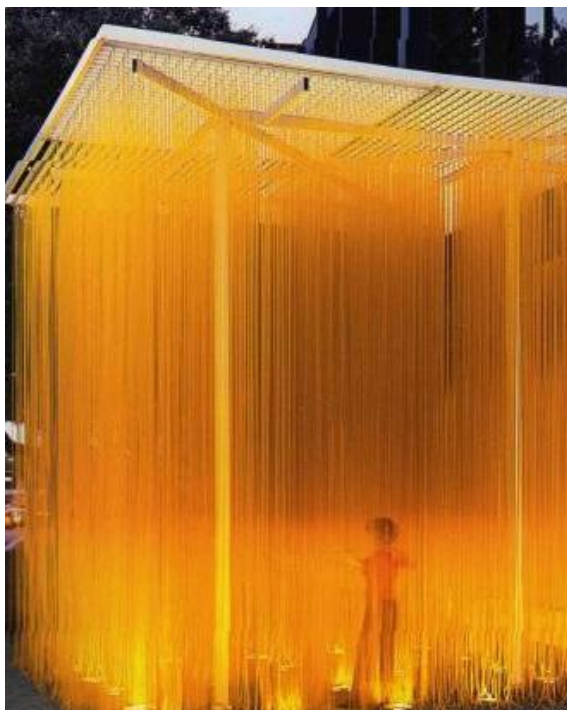
RIMENEZ, Ariel (org.). *Conversaciones con Jesús Soto*. Venezuela, Caracas: Fundación Cisneros, 2005.

TRABA, Marta. *Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas – 1950-1970*; tradução de Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

IMAGENS



[Imagem 1]
Fernando de Szyszlo
Puka Wamani, 1968. Acrílica s/ madeira.
Peru, Museu de Arte de Lima.



[Imagem 2]
Jesus Soto
Penetrável.
Tubos de metal e mangueiras plásticas.



[Imagem 3]
Rubem Valentim
Templo de Oxalá, 1977.
220x78x78cm.
Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Museu de arte Moderna da Bahia.

VI JAC: EXPERIMENTAÇÃO NA CONTRUÇÃO INSTITUCIONAL DA HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA DURANTE A DITADURA MILITAR.

Heloisa Olivi Louzada*

A importância do estudo das exposições para a construção da história da arte pode ser justificada devido às exposições serem o local no qual se encontram diversos aspectos que permeiam o sistema da arte: obras, instituição, política, arquitetura, percepção, curadoria, artistas, etc. Desta forma, as exposições, tomadas como objeto de estudo, alargam o campo da história da arte ao adicionar elementos e questões relativas ao mercado de arte, à política institucional, ao discurso curatorial, entre outros aspectos que pautam e influenciam tanto a produção artística como as narrativas para história da arte.

Not only does looking at exhibitions reveal previously ignored works and enlarge the cast of characters beyond the established players, it adds to the descriptive explanatory mix a range of social, economic and political factors. And provides a vehicle for setting the objects of art history within broader regimes of perception and values. (ALTSHULER, 2011:10)

Ao analisarmos a história das exposições no século XX é possível dizer que a história da arte moderna e contemporânea vêm sendo escrita através das exposições realizadas por instituições museológicas, e portanto, pautada por seus enquadres institucionais.

Nesse sentido, proponho uma reflexão sobre a VI exposição Jovem Arte Contemporânea realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1972, considerada um marco na história do MAC, das exposições de arte e na forma como elas são concebidas. A VI JAC, como ficou conhecida, é fruto de um debate iniciado dentro do próprio museu durante a gestão de Walter Zanini (1963-78), período em que também se vive no Brasil os anos mais duros da ditadura militar.

O MAC-USP é fundado em 1963, a partir da doação total do acervo do MAM para a Universidade de São Paulo. Walter Zanini assume a direção do museu e aos poucos começa, juntamente com jovens artistas e professores da Universidade de São Paulo, a dar forma a um novo projeto de museu.

* Mestranda pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Freire, com o financiamento da CAPES.

Durante os primeiros anos na direção do MAC-USP, Zanini concentrou seus esforços no preenchimento das lacunas e na exibição do imenso acervo de arte moderna da instituição, realizando diversas exposições itinerantes.

Ao mesmo tempo, e principalmente, a partir de fins da década de 1960, o museu dedicou-se a experiências expositivas que buscavam fomentar e legitimar a produção de jovens artistas brasileiros, em uma série de exposições anuais que ficaram conhecidas como Jovem Arte Contemporânea.

As primeiras edições foram dedicadas exclusivamente às técnicas de desenho e gravura, chamando-se, portanto, Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional. A partir de 1967, as exposições se tornaram mais abrangentes, e passaram então a se chamar Jovem Arte Contemporânea, englobando todas as técnicas e suportes das artes visuais.

As JACs foram, aos poucos, aprofundando tensões e discussões sobre o papel de um museu de arte contemporânea como fórum e laboratório durante os duros anos da ditadura militar. O MAC buscou se afirmar como um local de produção de conhecimento e plataforma crítica para se pensar a construção e legitimação de narrativas sobre a historiografia da arte, o papel do artista e o estatuto da obra de arte. Essa postura também se contrapõe radicalmente à lógica do sistema repressivo que se instaurou com o golpe de 1964.

Dentro dessa trajetória do museu, a sexta edição, realizada em 1972 contou com várias mudanças estruturais – que serão detalhadas mais adiante, como loteamento do espaço do museu, sorteio dos lotes entre os artistas, ausência de pré-requisitos para inscrição, ausência de júri e prêmio, estímulo à arte conceitual e à produção coletiva. Essas mudanças foram fruto dos debates iniciados pela edição anterior da mostra, realizada em 1971. Foi na V JAC que os primeiros trabalhos conceituais entraram na mostra, discutindo o papel do artista, do espectador e da instituição, problematizando as velhas estruturas sob as quais uma mostra de arte dita jovem estava sendo organizada.

No debate público realizado em 18 de setembro de 1971, foram levantadas as seguintes questões:

“Porque a exposição se chama Jovem Arte Contemporânea? É dedicada aos jovens? para os jovens? Porque se é de jovens deveria ter também um júri jovem – ‘Um júri jovem para uma arte jovem. Em vez de comprar a obra do jovem não seria melhor dar o dinheiro para esse jovem pesquisar?’

“O júri não poderia ser aberto, isto é, discutir com o artista o ‘por quê’ da sua inclusão ou não inclusão?”¹

¹ Falas de um grupo de estudantes da FAAP e de pessoas desconhecidas registradas por escrito nos Debates da 5ª JAC em 18 de setembro de 1971. Arquivo MAC USP. 100/002 V1.

Na contra capa do catálogo da mostra, foi também publicado o seguinte texto (ANDRE, 1970: 105-106):

1- QUEM É ARTISTA?

- a- O artista é alguém que diz ser artista.
- b- O artista é alguém que possui o diploma de uma academia de arte.
- c- O artista é alguém que faz arte.
- d- O artista é alguém que faz dinheiro com a arte.
- e- O artista não é nada disso, é alguma coisa disso, é tudo isso ao mesmo tempo.

2- QUE É ARTE?

- a- A arte é o que o artista diz ser arte.
- b- A arte é o que o crítico diz ser arte.
- c- A arte é o que o artista faz.
- d- A arte é o que traz dinheiro para o artista.
- e- A arte não é nada disso, é alguma coisa disso, é tudo isso ao mesmo tempo.

3- QUE É VALOR ARTÍSTICO?

- a- O valor artístico é uma ficção do artista.
- b- O valor artístico é uma ficção do crítico.
- c- O valor artístico é o preço de um objeto de arte.
- d- O valor artístico é o preço de venda de um objeto de arte.
- e- O valor artístico não é nada disso, é alguma coisa disso, é tudo isso ao mesmo tempo.

4- QUAL A RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA?

- a- A arte é uma arma política.
- b- A arte nada tem a ver com política.
- c- A arte serve ao imperialismo.
- d- A arte serve a revolução.
- e- A relação entre arte e política não é nada disso, é alguma coisa disso, é tudo isso ao mesmo tempo.

5- PORQUE EU CONTINUO?

- a- Continuo porque a arte é a obra de minha vida.
- b- Continuo porque a arte é meu ganha-pão.
- c- Continuo pois a arte morrerá se eu parar de trabalhar.
- d- Continuo pois a arte permanecerá inalterada se eu parar de trabalhar.
- e- Continuo por nenhuma dessas razões, por alguma dessas razões, por todas essas razões ao mesmo tempo.

Esses questionamentos levantados por artistas, estudantes, críticos e professores iam de acordo com a preocupação de Walter Zanini, diretor do MAC, de “os museus de arte contemporânea se constituírem em órgãos de comunicação para o artista e o público, através da montagem de centros de documentação onde se colete e selecione amplo material sobre a atividade artística contemporânea”.²

Em relação ao espaço da mostra, os debates levaram em consideração também a realização de uma exposição menos elitista, que se realizaria na Praça da República ao invés de dentro do museu no Parque do Ibirapuera. Porém, a solução adotada foi a de lotear o espaço de 1000 m² do MAC, sugerida pelo artista Donato Ferrari. O projeto foi realizado por alunos de comunicação visual da Fundação Armando Álvares Penteado, sob a orientação do professor Laonte Klawa. Os lotes foram então previamente desenhados e numerados no espaço do museu, contando com dimensões e formatos bem variados.

Em 1972, a exposição então se organiza através da livre inscrição de qualquer pessoa e do sorteio dos 84 lotes entre os inscritos; em cada lote poderiam ser realizadas produções em equipes e também permutas entre os participantes. Os prêmios, existentes nas edições anteriores, foram transformados em verba para pesquisa, e depois, por decisão dos participantes, em um fundo para a organização de uma documentação e publicação de um catálogo sobre a exposição.

Essa nova estrutura buscava incentivar a produção coletiva³, alargar o âmbito da manifestação e provocar uma tomada de consciência das significações desses processos, exigindo de todos os participantes propostas escritas sobre as intenções de seus trabalhos e omitir os critérios de valor que presidem a aceitação ou recusa de trabalhos.⁴

A exposição se desenvolve da seguinte maneira: o dia da inauguração é o dia do sorteio dos lotes entre os inscritos, depois se seguem oito dias para a elaboração e montagem dos trabalhos nos lotes – nesse momento a exposição já está aberta ao público para visitação. Nos três dias seguintes aconteceram a apresentação e debate público sobre os trabalhos e propostas apresentadas. Durante todo o decorrer da exposição foram verificadas a ocupação dos lotes e a execução das propostas, que foram entregues por escrito para debate, posteriormente.

A estrutura adotada pela VI JAC foi alvo de diversas críticas por parte da imprensa da época que não compreendeu a importância das discussões que estavam sendo propostas ali.

² Comunicado de Walter Zanini enviado ao ICOM publicado no Jornal da Tarde em 14 de setembro de 1971. Arquivo MAC USP. 100/004.

³ A exposição contou com 210 inscritos para 84 lotes. Muitos dos artistas não sorteados formaram equipes para a realização de propostas coletivas; outros que viviam fora do Brasil no momento, como Jannis Kounellis, Arthur Luiz Piza e Jaques Castex, tiveram suas propostas realizadas pela equipe formada por Lídia Okumura, Genilson Soares e Francisco Inarra em seu projeto intitulado “Incluir os excluídos”.

⁴ Boletim Informativo n181 de 14/09/72. Dossiê VI Jovem Arte Contemporânea, 1972. Fundo MAC/USP. 0101/002.

Destaco, entre outros temas, as problematizações sobre a mercantilização da obra de arte, a construção institucional da história da arte, os papéis desempenhados pelo artista, pelo espectador e pelas instituições dentro do sistema das artes e no contexto brasileiro.

Durante o período da exposição se desenvolveram, no espaço loteado do MAC, performances, instalações, experiências e construções tridimensionais que discutiam o contexto político brasileiro e a própria estrutura da JAC, através da re significação de gestos e objetos cotidianos.

Pode-se dizer que a experiência da VI JAC foi singular e fundamental para a constituição de um museu vivo, fórum e laboratório, no sentido de que se abriu totalmente para o diálogo com os artistas, estudantes e intelectuais. Isso possibilitou a construção inédita e experimental de um museu enquanto um local de encontros, crítica, resistência e debate, através do encorajamento da incipiente produção conceitual, em suas múltiplas manifestações.

No que diz respeito à historiografia da arte contemporânea, em que o júri e/ou o curador assumem o papel de definir quem deve ou não entrar na narrativa institucional oficial proposta pela instituição, o MAC ao propor o sorteio de lotes, encorajar o desenvolvimento de propostas em contraposição à colocação de obras prontas e abolir o prêmio final, afirma novamente o seu papel político e social durante a ditadura militar: constituir um local de liberdade para manifestações artísticas, pesquisa e crítica. Firmar-se como plataforma crítica para a reflexão sobre as práticas museológicas, a própria instituição e também sobre as práticas sociais e políticas do período.

Referências Bibliográficas:

ALTSHULER, Bruce. **Salon to Biennial – Volume 1: 1863-1959**. New York: Phaidon, 2008.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Território de Liberdade: um museu de arte contemporânea durante a ditadura militar no Brasil**. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Felecissimo de Camargo (org.) **Já! Emergências Contemporâneas**. Belém: EDUFPA/Mirante- Território Móvel, 2008.

FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (org.) **Thinking about Exhibitions**. Londres: Routhledge, 1996.

JAREMTCHUK, Daria. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. Dissertação de mestrado, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição**

museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista** História e Cultura Material, São Paulo, p 9 - 42, 1993.

OBRIST, Hans Ulrich. **A Brief History of Curating**. Londres: JRP Ringier, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Catálogos:

5ª Jovem Arte Contemporânea, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1971.

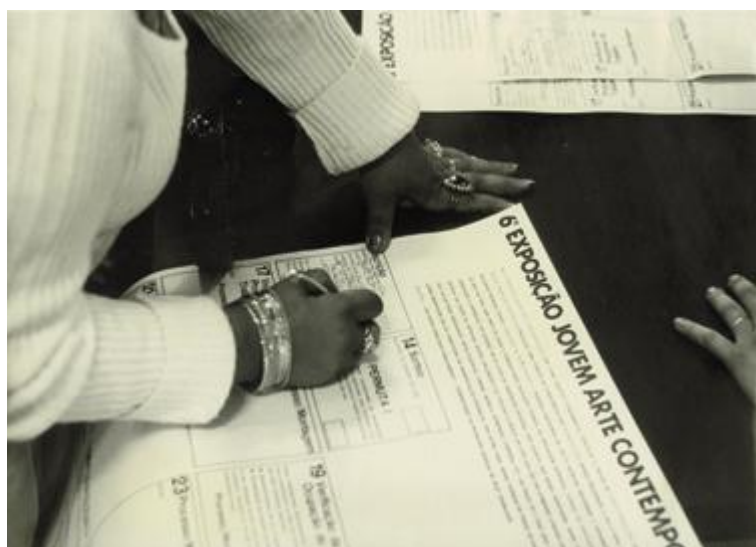
6ª Jovem Arte Contemporânea, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1972.

Periódicos:

Manifesta Journal n11, The Canon of Curating. 2010/2011.

Fontes Primárias:

Arquivo MAC USP.



Ficha de inscrição da VI JAC. Arquivo MAC USP.



Sorteio de Lotes na VI JAC. Arquivo MAC USP.



VI JAC: Vista da exposição durante a montagem dos lotes. Arquivo MAC USP.



VI JAC: Vista parcial da exposição. Arquivo MAC USP

A REFLEXÃO SOBRE A PASSAGEM DO TEMPO E SUAS REPRESENTAÇÕES NO RENASCIMENTO

Isabel Hargrave Gonçalves da Silva*

Minha pesquisa de mestrado é centrada no Retrato do Cardeal Cristóforo Madruzzo, de Tiziano, pertencente ao acervo do MASP [img.1]. Eu comecei essa pesquisa na Iniciação Científica sob orientação do professor Luiz Marques e, ao mesmo tempo em que partia para a investigação de conhecer a personagem do quadro, seu pintor e as condições de execução da obra, fui percebendo quanto espaço, quanta pesquisa e reflexão poderiam surgir de um detalhe desse quadro. Um detalhe que, entretanto, é verdadeiramente o personagem da obra, o relógio mecânico. O Cardeal abre a cortina pesada, de um vermelho vibrante e tencionado pelas estrias brancas para apresentar o relógio ao espectador. A pintura é uma verdadeira *mis-en-scène* do relógio. Não apenas isso, o relógio também nos diz algo. Ele marca uma hora certa (coisa rara na representação de relógios nessa época), e a mesma data de execução do quadro (1552), inscrita no alto à direita, aparece gravada em escorço na lateral da caixa metálica, adornada também com o brasão da família Madruzzo. Sob o mecanismo, papéis hoje ilegíveis poderiam descrever um acontecimento. É sabido que o Imperador Carlos V – da família dos Habsburgos, que tinha relações políticas próximas da família Madruzzo – deu um relógio semelhante para Cristoforo na ocasião de sua entrada na cidade de Trento, em 2 de julho de 1541, durante o Concílio, do qual o cardeal era nada menos que anfitrião, como Príncipe-Bispo da cidade. Os papéis sob o relógio poderiam conter uma menção ao imperador, ainda que dez anos depois da doação? M. A. Mariani, citado por Ettore Camesasca relata a sublevação contra a religião católica pelo Duque Maurício da Saxônia, em 1552, que ameaçou vir a Trento contra o Concílio e foi causa da interrupção imediata das sessões. Os papéis, segundo Camesasca, poderiam mencionar tal interrupção. Mas isso não sabemos e as radiografias da obra feitas até hoje não nos dizem nada a respeito. O que sabemos é que o relógio está lá, e nos diz alguma coisa além do fato imediato. O mecanismo carrega consigo uma série de conotações latentes sedimentadas, através de um caminho impreciso, mas constante, da tradição de representação de relógios mecânicos em obras de arte.

Como Ernest Gombrich analisou em seu ensaio *The Aims and Limits of Iconology* (GOMBRICH, 1985, vol. 2), qualquer elemento simbólico presente em uma obra de arte possui,

* Mestranda pela Universidade Estadual de Campinas, Agência Financiadora: FAPESP.

de acordo com seu contexto de produção, um significado preciso. Entretanto, Gombrich lança mão da terminologia cunhada por D. E. Hirsch para defender que, além do significado preciso, o signo simbólico contém ainda uma série de implicações. A análise de tais implicações, entretanto, possui um caráter muito mais aberto que a do significado preciso, e envolve o resgate dos diversos usos do elemento simbólico, nas diversas manifestações artísticas, ao longo da história. O interesse dessa comunicação será recuperar historicamente algumas das alusões às quais o relógio mecânico pode estar relacionado, e como elas foram transmitidas de um a outro elemento simbólico.

O relógio mecânico, de mesa, parede ou em forma de tambor carrega consigo diversos *topos* (tópicos, assuntos) cujas origens remontam, iconograficamente, a objetos como a caveira e a ampulheta, e textualmente, às reflexões, desde a Antiguidade, sobre a inexorável passagem do tempo e a brevidade da vida. Devemos nos perguntar, então, como esses tópicos chegaram ao Renascimento, e como esses conceitos evoluíram, sendo representados por diferentes objetos, por vezes condensados no artefato mecânico e moderno, e por outras, ainda ligados à caveira e à ampulheta tradicionais.

A reflexão sobre a passagem do tempo no século XVI é uma tópica humanista que se origina na Antiguidade. Textos como os de Cícero, *Saber envelhecer* (CÍCERO, 1997), ou de Sêneca, *Sobre a Brevidade da Vida* (SÊNECA, 1993), e trechos de suas *Cartas a Lucílio* (SÊNECA, 2004), refletem sobre a passagem do tempo e sobre a atitude que devemos ter em relação a ela. Para Sêneca, a única maneira de não sofrer com a passagem dos anos – que destrói e desordena todas as coisas – é procurar levar uma vida virtuosa, isto é, uma vida dedicada ao estudo da filosofia. Nos escritos desse filósofo é possível identificar a procedência de temas como o *memento mori* (a lembrança da morte), a *vanitas* (vaidade), a *temperanza* (temperança) e a *prudencia* (prudência), temas estes que começam a despontar de maneira expressiva em obras do século XVI. Para o filósofo, virtuoso é aquele que não se preocupa com os vícios terrenos, mas apenas se dedica à filosofia com a finalidade de se desenvolver moralmente. Aquele que assim o fizer terá uma vida longa, pois cada momento dessa vida terá sido inteiramente vivido, e não desperdiçado; este saberá também morrer, pois o terá aprendido na vida, e o fará sem temor. Nesse sentido, o filósofo sabe que vai morrer, e se prepara para isso levando uma vida virtuosa e com temperança, sem vícios e vaidades.

No século IV Santo Agostinho (AGOSTINHO, 1984: 291-319) também reflete sobre a passagem do tempo em suas *Confissões*, já sob uma perspectiva cristã. De acordo com este filósofo, o tempo se diferencia da eternidade. Esta é imóvel e sempre presente, é passado e futuro ao mesmo tempo, e é onde Deus está. Já o tempo, ao contrário, é criação de Deus, corre sempre,

nunca pára, e é mensurável. Agostinho se debruça sobre a percepção humana do tempo e sobre a questão de se ele pode ou não ser mensurável, uma vez que o futuro *ainda* não existe, e o passado *já* deixou de existir. Na época em que o filósofo escreve, os relógios mecânicos ainda estavam longe de serem criados, e o tempo era medido por ampulhetas ou clepsidras – ferramentas bastante imprecisas e que não forneciam ao homem a noção de divisão do tempo em horas e minutos. Ainda que o dia já fosse, desde a Antiguidade, conceitualmente dividido em vinte e quatro horas, os instrumentos que mediam esse período o faziam mediante o contínuo escorrer da areia, ou pingar da água, ou ainda pelo caminhar da sombra de um relógio de sol. Dessa forma, a percepção da passagem do tempo era muito diferente de como a concebemos hoje, ou de como ela passou a ser concebida a partir da criação, no século XIII, dos primeiros relógios mecânicos.

Para Santo Agostinho o tempo era fugidio. Procurando solucionar sua angústia quanto a sua mensuração, ele a definiu como a medida perceptível em nosso intelecto, da expectativa (relativa ao devir), atenção (percepção do presente que transcorre) e memória (referente ao que já passou, mas que ainda permanece na lembrança). As conclusões de Agostinho atravessaram os séculos, permanecendo como a visão mais usual acerca deste tema.

Quase mil anos depois, já nos princípios do Renascimento, Francesco Petrarca retomou a preocupação com o tema da passagem do tempo em seus *Triunfos* (PETRARCA, 2006). Petrarca estudou atentamente textos antigos, realizou leituras de Plutarco, Sêneca, Cícero, e suas considerações sobre a passagem do tempo certamente estão relacionadas às desses autores. Escritos por volta de 1350, os *Triunfos* não tratam apenas do tempo. A obra é composta por seis poemas que louvam, na seqüência, o Amor, a Castidade, a Morte, a Fama, o Tempo e a Eternidade. Cada um dos triunfos celebrados supera aquele abordado anteriormente. Desse modo, o Tempo triunfa sobre todos os outros, exceto sobre a Eternidade. Nesse sentido Petrarca se aproxima da visão de Santo Agostinho (ele havia lido as *Confissões*), ao situar a Eternidade como a morada de Deus, ao passo que o Tempo é dos homens, e aniquila a natureza – por isso triunfa sobre as outras coisas: transforma-as e as extingue todas.

É a partir das ilustrações dos *Triunfos* de Petrarca, especificamente das ilustrações do *Triunfo do Tempo*, que a representação iconográfica incorpora o relógio mecânico para significar a passagem e a fugacidade do tempo. Uma dessas primeiras representações é a ilustração de Jacopo Sellaio (Florença 1442-1493) de 1480 [img.2]. Nessa ilustração o relógio de *foliot* e roda de escape aparece detalhadamente representado e está envolto a outras representações simbólicas (como os cães, negro e branco e os cervos que puxam o carro). Chama a atenção o fato de a aparição do relógio não impedir que também uma ampulheta esteja presente na mão direita do

ancião alado, em pé sobre o enorme artefato mecânico. O velho com asas e segurando uma bengala e a ampulheta representa a personificação do tempo, como é tradicionalmente descrita e apresentada. Essa ilustração é um dos pontos de inflexão entre a representação da passagem do tempo através de objetos como a ampulheta para sua representação por meio do relógio mecânico.

Os *Triunfos* de Petrarca alcançaram grande sucesso e influenciaram profundamente as artes e a poesia ao longo dos séculos XV e XVI. Luis de Camões (CAMÕES, 1980: 11) ilustra essa influência através do soneto “O tempo acaba o ano, o mês e a hora”, que eu leio:

“O tempo acaba o ano, o mês e a hora,
a força, a arte, a manha, a fortaleza;
o tempo acaba a fama e a riqueza,
o tempo o mesmo tempo de si chora.

O tempo busca e acaba o onde mora
qualquer ingratitude, qualquer dureza;
mas não pode acabar minha tristeza,
enquanto não quiserdes vós, Senhora.

O tempo o claro dia torna escuro,
e o mais ledo prazer em choro triste;
o tempo a tempestade em grã bonança.

Mas de abrandar o tempo estou seguro
o peito de diamante, onde consiste
a pena e o prazer desta esperança.”
(CAMÕES, 1980: 11)

Como se nota, também para Camões o tempo passa ininterruptamente e transforma e acaba com todas as coisas. A temática da instabilidade da natureza, provocada pela passagem destrutiva do tempo, é tratada por Gustav Hocke no texto *O Relógio como Olho do Tempo* (HOCKE: 1986). O autor insere a representação de relógios como símbolos do tempo na problemática maneirista, reconhecendo que este, assim como o espaço, fascinaram os pintores desse período. Esse fascínio advinha principalmente da ação destrutiva do tempo, que age e avança no espaço, deixando-o numa eterna instabilidade física (já notada por Camões). Assim, o relógio seria um “objeto símbolo de destruição”, pois o tempo, por correr incessantemente, sempre destrói todas as coisas. Nada é alheio a ele. Erwin Panofsky (PANOFSKY, 2003: 97-113) apresenta a relação entre o tempo e a morte como derivados da simbologia dos antigos relógios de água e areia. O tempo seria o “devorador de todas as coisas” (*tempus edax rerum*), ao passo que a morte consoma o que o tempo preparou. Alguns relógios de mesa, a maior parte dos quais fabricados na Alemanha, vinham gravados com sinistras expressões como “*uma ex illis ultima*” (uma dessas

horas será a última). A constante passagem do tempo transforma a juventude em velhice, a felicidade em infortúnio, a força em fraqueza e assim por diante.

O relógio mecânico, como herdeiro da figuração da clepsidra e da caveira, incorpora também a representação do *memento mori*, uma espécie de eterna lembrança de que um dia vamos morrer, ou de que a vida é demasiado transitória; são representações que indicam que a morte é certa, mas sua hora é incerta, como um aviso de que se deve viver uma vida reta e cautelosa. Nesse sentido, da vida frágil e da eterna possibilidade da morte, o relógio pode ser associado ao tema da *vanitas*, se estiver acompanhado por outros objetos que simbolizam a riqueza. Dessa forma, o relógio e os outros objetos significariam as riquezas da vida, que não representam nada diante da certeza da morte.

No que tange à retratística, a essência do retrato moderno e a idéia de tempo representada pelo relógio mecânico se baseiam num substrato humanístico comum: a mentalidade moderna que traz ao homem a medida das coisas. As aparições mecânicas na retratística anterior a 1500 eram demasiado raras. Um possível antecedente deste tipo de representação é uma cópia antiga de Rogier van der Weyden, o “Homem com flecha”, de cerca de 1450 [img.3]. Nessa obra existem duas inscrições que lembram que a hora da morte está próxima. O ponteiro do relógio aponta para as onze horas, próximo da meia-noite. Sua função é lembrar ao retratado, mas também ao espectador, da irrevogabilidade da morte e da impossibilidade de se dispor de tempo suplementar, conduzindo o espectador a abraçar sua fé, em busca da salvação, enquanto ainda há tempo. A retratística com relógio surge, portanto, na perspectiva do *memento mori*.

É preciso considerar, entretanto, que paralelamente às investigações filosóficas e literárias acerca da passagem do tempo e da transitoriedade da vida, assim como à representação iconográfica dessas noções, o próprio artefato mecânico, o relógio, foi mudando conforme à evolução da ciência, desde seu surgimento, no século XIII, até o período ao qual nos reportamos, o século XVI. Contíguo a essa evolução, se desenvolveram algumas novas possibilidades interpretativas relativas à presença de relógios mecânicos em ilustrações e pinturas. O surgimento desses primeiros mecanismos está muito associado à vida regrada dos mosteiros medievais. Naqueles ambientes as horas canônicas eram anunciadas pelo soar dos sinos a intervalos regulares que ofereciam um ritmo, fosse ao local de reclusão, fosse ao espaço urbano. Nas palavras do historiador da ciência Alexander Koyré (KOYRÉ: s/d):

“Foi nos mosteiros, e por necessidade do culto, que terão nascido e que se terão propagado os primeiros relógios, e terá sido este hábito da vida monástica, o hábito de se conformar com a hora, que, difundindo-se em redor da muralha conventual, impregnou e

informou a vida cidadina, fazendo-a passar do plano do tempo vivido ao do tempo medido”.

Os relógios mecânicos dos séculos XV e XVI eram engenhos bastante complexos e traziam uma inovação em seu mecanismo: graças ao emprego do *foliot* e da roda de escape, eram sensivelmente mais precisos do que as máquinas antigas de movimento contínuo. Esse sistema interrompia regularmente a descida do peso do relógio, transformando as horas em medidas praticamente idênticas. Com isso, o tempo passou a ser percebido como algo isolado da vida, em sua forma pura. Foi a partir do relógio mecânico, precisamente através do uso desse instrumento de medida, que a idéia de exatidão tomou posse desse mundo, transformando-o no mundo da precisão. O relógio é essencialmente o instrumento da modernidade.

Essa nova maneira de medir o tempo, por meio de um engenho, uma engrenagem, era muito diverso daquele escorrido pela areia ou pela água, ou medido pela sombra. O nascimento do tempo mecanizado coincide com o advento de uma nova mentalidade, que traz para o homem a medida de todas as coisas. O primeiro grande contato que as populações urbanas teve com essa nova medida temporal foi através do relógio da cidade, normalmente uma enorme estrutura instalada em uma das torres principais. Esse era o único mecanismo complexo que as pessoas viam e ouviam todos os dias repetidamente; ele lhes ensinou que o tempo, invisível, inaudível e ininterrupto, podia ser composto de quantidades.

No âmbito iconográfico, o relógio começa a tomar um espaço de bastante relevo principalmente no que se refere à retratística nobiliar e burguesa, que intencionava fazer dele um elemento de ostentação e de equilíbrio moral ao mesmo tempo. A nova necessidade humana de se basear nas possibilidades de exatidão e moderação seriam traduzidas pelo relógio, esse instrumento de complexos, porém exatos, mecanismos de rodas dentadas, molas metálicas e ponteiros, quase alheios à vontade do homem.

Progressivamente, portanto, esse artefato mecânico apareceu cada vez mais relacionado, não apenas no âmbito iconográfico, à noção de medida, moderação, sobriedade, certeza e confiança, que correspondem ao *topos* da *temperanza*. Tais atributos, ao lado do relógio, foram associados à idéia do *Bom Governo*, a necessidade de saber agir, mas principalmente, saber agir na hora certa, no momento certo. A associação entre o aparelho mecânico e a noção de *Bom Governo* ocorreu não somente em homens de Estado, como o Imperador Carlos V – ele mesmo um colecionador de relógios mecânicos –, que neste retrato se mostra ao lado de sua esposa, Isabel de Portugal [img. 4]. O relógio representa também a idéia de *Bom Governo* - como a idéia da ação certa na hora certa – em retratos de comerciantes, como nesta obra de Hans Holbein

[img. 5], ou de eclesiásticos, como é o caso do papa Paulo III [img. 6] ou mesmo do Cardeal Cristoforo Madruzzo [img. 1].

A reflexão sobre a passagem do tempo é uma constante no Renascimento e, como mencionado no início, remonta a textos clássicos, mas no século XVI se apresenta em diversos tipos de manifestações, desde obras literárias, como poemas ou investigações filosóficas, até representações iconográficas.

Referência Bibliográfica:

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução J. Oliveira Santa e A. Ambrósio de Pina. 11.ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

CAMESASCA, Ettore. *Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*. Catálogo da Exposição. Milão: Palazzo Reale, 1987.

CAMÕES, L. *Lírica Completa II: sonetos*. Prefácio e notas Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1980.

CÍCERO, Marco Túlio. *Saber Envelhecer e A Amizade*. Trad. Paulo Novaes. São Paulo: LP&M editores, 1997.

CROSBY, Alfred W. *A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600*. São Paulo. Editora Unesp. 1999. p. 81-97.

GOMBRICH, Ernest H. *Gombrich on the Renaissance. Vol. 2: Symbolic Images*. 3.ed. London: Phaidon Press Limited, 1985.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução Clemente Raphael Mahl. 2.ed. São Paulo. Perspectiva. 1986. (Coleção Debates 92).

KOYRÉ, Alexandre. *Galileu e Platão e Do Mundo do "mais ou menos" ao Universo da Precisão*. Lisboa. Gradiva. S/d. p. 57-89.

LOURENÇO, Eduardo. "Camões e o tempo ou a razão oscilante". In: *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Sá da Costa Editora. Pp. 31-49.

PANCHERI, Roberto. "L'Orologio meccanico e il ritratto: variazione sul tema da Tiziano a David". In: BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La Misura del Tempo: L'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 2005. p. 52-85.

PANOFSKY, Erwin. *Tiziano: problemas de iconografia*. Madrid: Akal, 2003.

PETRARCA, F. *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch*. [S.l.]: Thomas Campbell, 2006. Disponível em:

<http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1509033>. Acesso em: 17/03/2011.

PRÀ, Laura Dal. “Il tempo ‘maestro d’oriuoli’. Divagazioni iconografiche sul tema”. In: BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La Misura del Tempo: L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 2005. p. 29-49.

SÊNECA, Lucius Annaeus. *Cartas a Lucílio*. Trad., prefácio e notas J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 2ed.

SÊNECA, Lucius Annaeus. *Sobre a brevidade da vida*. Trad., introdução e notas William Li. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

Imagens



Img.1: 1552. Tiziano Vecellio, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, Óleo sobre tela, 210 x 109 cm, Museu de Arte de São Paulo.



Img. 2: 1480 c. Jacopo Sellaio, Triunfo do Tempo, óleo sobre madeira, Museo Bandini, Fiesole.



Img. 3: 1450. Cópia ou derivação antiga de Rogier van der Weyden, Homem com flecha. Óleo sobre painel, 75 x 50 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia.

Inscrições na faixa preta: “Hora est jam / nos de supno surgere / Ad Roman Paulus / Quia novissima hora est / Epist. Johis.” [“Já é hora / acordemos do sono / De Paulo para Romanos / Pois é a hora novíssima / Epístola de João”].



Img. 4: 1548. Cópia de Tiziano atribuída a Rubens. Retrato de Carlos V e Isabel de Portugal. Óleo sobre tela. Coleção Frank Sabin, Londres.



Img. 5: 1532. Hans Holbein, o Jovem. Retrato do mercador Georg Gisze. Óleo sobre madeira, 96,3 x 85,7 cm. Staatliche Museen, Berlin. Inscrição na parede ao fundo: *Nulla sine merore voluptas* “não há prazer sem arrependimento/pesar”].



Img. 6: 1546. Tiziano Vecellio. Paulo III e seus sobrinhos Alessandro e Otavio Farnese. Óleo sobre tela, 210 x 174 cm. Galeria Nacional de Capodimonte, Nápoles.

ALCOVA TRAGICA DE GIUSEPPE AMISANI E A BELLE ÉPOQUE PAULISTANA

Letícia Badan Palhares Knauer de Campos*

Resumo

A presente comunicação é um recorte da pesquisa de iniciação científica “Acerca de *La Culla Tragica – Giuseppe Amisani no Brasil*”, que encontra-se ainda em andamento e desenvolvida sob orientação do Prof. Dr. Jorge Coli, no Departamento de História do IFCH/UNICAMP. Como principal objetivo visa-se abordar a passagem de Giuseppe Amisani (1881-1941) pelo Brasil, durante a *belle époque* – entre os anos de 1912 e 1913 – quando o pintor monta seu atelier na cidade de São Paulo. Este artista, originário de Mede Lomellina, pequena cidade italiana localizada na província de Pavia, trabalhou principalmente como retratista dentro e fora da Itália. Passou pela Inglaterra, pela América do Sul e foi no Cairo onde conseguiu sua maior fama, ao imortalizar em suas pinceladas ágeis e coloridas o rosto juvenil e vivaz do príncipe herdeiro, Farouk I (*Ritratto di Farouk bambino*, 1924 – Coleção privada). Na América do Sul passou por Buenos Aires e fez sua passagem pelo Brasil em duas datas até hoje conhecidas – 1912 e 1913. Nesta comunicação trataremos sobre sua segunda viagem. Apresentando algumas das obras trazidas, das realizadas aqui, bem como sua relação com algumas importantes figuras políticas nacionais.

1.1 O artista na capital paulistana

Em dezembro de 1912¹, aos 31 anos, Giuseppe Amisani, que já tinha sua carreira consolidada em Milão, faz sua primeira vinda ao Brasil. Instala-se no Hotel Bella Vista, traz consigo poucos quadros, dentre eles o já ganhador do prêmio *Fumagalli*, o *Retrato de Lyda Borelli*, o *Dança de Apaches*, *Êxtase*, e *Alcova Tragica* – sobre os quais trataremos mais adiante – e os expõe em um improvisado ateliê na *Galeria de Crystal*². A intenção, de ser reconhecido em sua arte, parece se concretizar com sua chegada aqui. Amisani conquista diversos admiradores, dentre eles o senador Freitas Valle, o secretário do interior Altino Arantes, e o presidente do Estado Rodrigues Alves e consegue logo de início encomendas de alguns retratos. É n’*O Correio Paulistano*, de 1º de dezembro de 1912, em que aparece, pela primeira vez, uma notícia sobre Amisani:

* Graduanda em História com ênfase em História da Arte pela UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Bolsista FAPESP. Pesquisadora do Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA).

¹ É provável, que ele já estivesse no Brasil há alguns dias, mas até o presente momento só foram encontradas notícias a partir de 1/12/1912.

² Conhecida também como *Galeria Werbenoerfer*, a *Galeria de Crystal* existiu até o ano de 1916 e se localizava entre as ruas 15 de Novembro e Boa Vista.

“O pintor Amisani

[...] Fomos encontrá-lo, a trabalhar freneticamente no seu pequeno (e modestíssimo) *atelier*, improvisado no quarto n. 62 da Galeria de Crystal (Hotel Bella Vista); e, apesar do pouco que encontrámos para vér, muito nesse pouco nos foi dado admirar.

Amisani é um rapagão de 31 annos, de origem milaneza, attitude modesta e desprezenciosa, figura *sympathica* e *attrahente*. (...) Giuseppe Amisani, nestes cinco dias, segue para a Italia, sem poder ainda apresentar-se ao nosso grande publico por serem poucos os quadros que lhe restam e de outra parte, ter de partir sem demora para alli a executar o retrato da princeza Yolanda, distinguido como foi com o honrosissimo convite da casa real italiana. [...]” (Correio Paulistano. Registro de Arte. *O pintor Amisani*. 1º de dezembro de 1912)

O pintor permanece por apenas poucos dias na capital, regressando para a Itália em 5 de dezembro do mesmo ano, na promessa de realizar o retrato da Princesa Jolanda de Savoia (1901-1986), à pedido da Casa Real Italiana. Em seu regresso ao Brasil, anunciado n’*O Correio Paulistano*, de 20 de agosto de 1913³, Amisani traz consigo um elenco de 104 obras, para além das que realiza durante sua estadia no país. No *Fanfulla*, de 1º de setembro de 1913, e posteriormente em 05 de setembro, no jornal *O Correio Paulistano*⁴, é apresentada, juntamente com uma pequena reportagem anônima sobre o artista (a primeira infelizmente fragmentada), a lista de tais quadros.

Em meio aos 104 quadros, destacavam-se, *Alcova Tragica* (n.5), foco central desta pesquisa, um *studio per l’Alcova Tragica* (n.53), cuja localização é hoje tida como desconhecida, *Allodola* (n.7), o retrato da *S. A. R. La Principessa Jolanda* (n.16), *Danse des Apaches* (fragmento) (n.19), *Danse des Apaches* (n.32), retrato de *Lyda Borelli* (n.28), *Il Gentiluomo* (retrato de Carlo Zen) (n.33), *Capello Nero* (n.37), *Capelli d’Oro* (n.51), *Reginetta* (n.71) e *La parola non mai udita* (n.93). Desta lista, trataremos, sobretudo, daquelas destacadas em negrito.

1.2 Alcova Tragica

A primeira, *Alcova Tragica* (fig 1), encontra-se na Pinacoteca do Estado de São Paulo, assinada e datada de 1910. Trata-se de uma pintura de veia simbolista e decadentista, cujo tema diverge consideravelmente dos outros trabalhos do pintor, lembrando apenas, em tema e composição a sua *Cleopatra Lussuriosa*, 1900 (fig 2). Neste trabalho de tom verde monocromático, Amisani insere, talvez pela primeira vez, o tema da mulher fatal. Cleópatra lança-se frontalmente para a figura masculina aos seus pés, e beija-o. O corpo suntuoso, os seios

³ Nota na sessão *hospedes e viajantes*, da coluna *Chronica Social*, que, apesar da grafia errada do nome – “Juseppe Amisani” –, relata a chegada do pintor no Hotel Bella Vista, em São Paulo.

⁴ Em: Exposição Amisani. *O Correio Paulistano*. 05 set. 1913.

à mostra, demonstram a volúpia e a luxúria desta mulher. O delicado ornamento dourado no braço direito reforça ainda mais seu caráter de elegância e sedução. Seus cabelos tocam o rosto do homem, escondendo sua verdadeira identidade de nós, espectadores. Ele sustenta-se pelos calcanhares, de costas para a mulher e recebe o toque de seus lábios, “impregnando a cena de uma bestialidade latente que atingirá seu ápice na *Alcova Tragica*”⁵.

Esta, por sua vez, acompanha Amisani durante suas duas vindas ao Brasil. Contudo, apesar de fazer parte de uma importante coleção nacional, são poucos os documentos e informações oficiais existentes sobre a obra. Dentre as muitas incertezas que a circundam, destacam-se a aquisição em 1913 pelo museu, a data e, sobretudo a nomenclatura. Seu título, na etiqueta, aparece como *La Culla Trágica* (sic). *Culla*, que em italiano significa berço reforçaria a ideia de uma mulher como origem do sofrimento masculino. Entretanto, durante a realização do projeto, surgiu a dúvida de que o nome “oficial” da tela, estivesse equivocado. A primeira fonte descoberta foi o texto *Almeida Júnior*, de Monteiro Lobato. Nele, o autor critica, em tom de deboche, a aquisição da pintura pelo Governo do Estado, e refere-se à ela como *Alcova Tragica*. De início, surgiu a hipótese, por ser um texto muito marcado pela opinião e irritação de Lobato, de ser um termo jocoso. Ou seja, um apelido infame dado por ele para demonstrar seu desgosto pela compra. Nas palavras do autor:

“Quem visita aquele começo de museu é na intenção de conhecer as obras dos nossos pintores e não para estarrecer de assombro diante de cromos de Salinas, charadas de Amisani pagas a preços fantásticos, e mais patifarias a óleo como que brochadas especialmente para comer o cobre fácil do Tesouro paulista, sempre franco em se tratando de negociatas. [...] Revolta ver toda a obra do maior pintor paulista [Almeida Júnior] oculta em galerias particulares, e propositadamente mantida lá para que os Amisanis possam receber boladas em troca de blagues mistificatórias. Com o dinheiro que o Estado deu pela Alcova trágica, risível em si e contristadora pelo atestado de inépcia que passa aos nossos homens entendidos em coisas da arte... de comprar quadros, entraria para lá meia dúzia de obras-primas.” (LOBATO, Monteiro, *Almeida Júnior* IN *Ideias de Jeca Tatu*, pp. 91-92)

Monteiro Lobato revolta-se com o fato do Governo do Estado preferir financiar artistas estrangeiros, tais como Amisani ou Ettore Ximenes, à brasileiros de grande relevância, como Almeida Júnior ou ainda Pedro Américo. É possível, que a intermediação da compra tivesse

⁵ Em: GATTI, Chiara., LECCI, Leo. *Giuseppe Amisani (1879-1941) – Il pittore dei re*. Milão: Skira, 2008. Tradução livre.

certa influência do já citado senador e mecenas José de Freitas Valle, visto que este foi um dos partícipes na fundação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1906.

1.2.1 Alcova Trágica, a “Phoenix de lábios rubros”

Alcova Tragica apresenta na região central de sua composição, uma figura feminina. Um voluptuoso corpo nu de traços sinuosos e forma retorcida. Sob o seio direito uma mão, da qual escorre majestosamente algo como um véu azul-prateado, que perde-se no fundo da tela. Sua cabeça inclinada derrama os cabelos vermelho-fogo, que recobrem os olhos dessa criatura das trevas e se alastram fatalmente, assim como seus dedos, sobre o rosto de uma outra figura – um homem. Um ser, que na presença dessa mulher impassível, ergue suas mãos num ato de prece. Sob seus pés, outros homens. Antigas vítimas, outrora devoradas, e que agora agonizam e morrem. Mas que mesmo dilacerados, retornam, como que enfeitados, para rogar-lhe um último beijo. E aos pedaços, convergem-se em parte desse assombroso pano de fundo. Como uma bruxa do sexo, cujo desejo nunca se sacia, consome um a um, encanta e devora-os. Agora não são mais necessários, pois já lhe serviram do sangue que lhe banha os cabelos. Seus lábios sugaram-lhes toda a força, arrancaram-lhes a vida. É uma *femme fatale*: uma vampira – devoradora de homens. Tudo no quadro é sugestão. Não sabemos ao certo o que inicia esse massacre, o motivo que faz a mulher lançar-se contra esses homens. Apenas sabemos que ela aparece, os toca e isso provoca o caos. Em um artigo anônimo do *Correio Paulistano*, de setembro de 1913, há uma análise da obra, na qual podemos perceber todo o ambiente *fin-de-siècle*, na qual ela encontrava-se imersa:

“Em *Alcova Tragica* – essa criação ousada, quase temerária, da figura sobre-humana da mulher-sereia, que, em meio às preces, às imprecações, aos gemidos, aos estertores, renasce sempre, qual Phoenix encantada, pompeando sobre esse cahos do sacrifício humano, para alçar-se cada vez mais formosa e promissora e oferecer nos lábios rubros de uma immortal luxúria, o fructo maléfico do sofrimento infinito...” (O *Correio Paulistano*. Registro de Arte. *Exposição Amisani*. 12/09/1913)

1.3 Jolanda

Outra obra que o artista porta consigo é o retrato da S. A. R. *La Principessa Jolanda*, 1912-13 (fig 3). A tela foi comprada pelo Sr. Menotti Falchi e doado por ele ao *Circolo Italiano*, em São Paulo, do qual era então presidente. Entretanto, seu paradeiro hoje é desconhecido. O *Circolo* teve em seu total cinco diferentes sedes, até instalar-se definitivamente na rua São Luis, nº 50. Ficou fechado durante a Segunda Guerra Mundial e retornou suas atividades apenas em 1950. Desta forma, muito do acervo deu-se por perdido, bem como, o retrato da Princesa Jolanda

de Savoia⁶. A notícia da venda é informada no dia 02 de outubro de 1913, nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Fanfulla*:

“A Exposição Amisani

A Exposição do pintor Amisani permanecerá aberta ainda hoje e amanhã.

Foram vendidos diversos outros quadros.

O senhor Menotti Falchi comprou o retrato da Princesa Jolanda.

Sabemos que o senhor Menotti Falchi presenteará este belo retrato ao «Circolo Italiano», do qual é hoje presidente.”

(Fanfulla. Arte e Artisti. *L'Esposizione Amisani*. 02/10/1913)⁷

No dia 25 de setembro, logo na primeira página d'*O Correio Paulistano*, é impressa uma reprodução do retrato de Jolanda de Savoia, e abaixo uma carta, com várias partes ilegíveis, escrita pelo Conde S. Oldofredi em resposta ao retrato tão admirável de Amisani:

“EXPOSIÇÃO AMISANI

Retrato da Princesa Yolanda, esplendido trabalho do notável pintor Giuseppe Amisani e que lhe valeu a seguinte carta de agradecimento da rainha da Itália:

«Casa de Sua Majestade a Rainha Mãe. – Roma – Senhor Amisani, pintor:

Estamos felizes em comunicá-lo, que sua majestade a rainha mãe muito admirou o retrato realizado da s. a. r. A princesa Yolanda, o qual lhe apresentei, e me foi dada a tarefa de exprimir-lhe sua soberana aprovação, não apenas pela semelhança, mas também pelo domínio do pincel e da cor.

No cumprimento de meu trabalho eu gostaria de acrescentar a expressão de minha particular admiração, com minhas melhores saudações. Conde S. Oldofredi.» (O Correio Paulistano. *Exposição Amisani*. 25/09/1913)

Cabe então questionar o motivo da venda do quadro no Brasil. Giuseppe Amisani recebe o convite da Casa Real Italiana ainda em 1912, regressa a seu país no intuito de realizá-lo, mas vende-o no Salão Mascarini, em São Paulo. Se a Casa Real Italiana reconhece a qualidade artística do retrato e parabeniza seu autor, qual seria o motivo de trazê-lo a um país estrangeiro para negociá-lo entre os comerciantes e admiradores de arte?

1.4 Lyda Borelli

O *Retrato de Lyda Borelli*, 1912 (fig 4), é outro. Na pintura, a musa e diva, que encarnava o papel da *femme fatale* no divismo italiano, é figurada em pé com o corpo inclinado, cujas mãos apóiam delicadamente seus joelhos. O rosto, que nos fita de cima para baixo, é trabalhado por Amisani como em todos os outros retratos que executa da atriz. O vestido em tons de cor-de-rosa

⁶ Informação concedida pelo próprio *Circolo Italiano* em uma conversa via e-mail, no dia 17 de maio de 2011.

⁷ Salvo marcação, todas as traduções são de responsabilidade da autora.

e lilás recobre-lhe com sensualidade os ombros, deixando à vista o colo, apenas para deleite do espectador. Giuseppe Masinari, em seus relatos sobre o pintor, comenta sobre a realização da tela:

“Amisani segue atentamente a atriz no palco, a estuda durante os ensaios da “*Fiammata*” e toma rápidas notas e depois segue até sua casa a pintá-la sob a luz artificial. Essa dificuldade o levou a desenvolver certamente seus talentos instintivos de imediatez, de visão instantânea, de inspiração fácil, de impressões fiéis à realidade e livremente elaboradas, que sempre o caracterizaram.” (MASINARI, Giuseppe. *Giuseppe Amisani*. IN *Rob ad Med*. 1ed. Mede Lomellina: Rotary Club Vigevano - Mortara, 1973, p. 3)

Masinari reforça sempre o caráter ágil da pincelada de Amisani. A inventividade constante e própria do pintor. Todavia, trata-se de uma visão romantizada do artista. No mesmo ano da execução do retrato, em 1912, Emilio Sommariva fotografa a atriz nas mesmas vestes que o pintor, provavelmente ainda durante a apresentação, ou os ensaios da *Fiammata* (fig 5). Não é possível saber qual foi o primeiro a realizar o retrato, sendo muito provável que fosse Sommariva, entretanto é evidente que a imagem da atriz, sedutora, fatal e languida perpassa pelas duas obras. Adquirido em 28 de setembro de 1913⁸, pelo Conde Silvio Penteadado, no valor de dez contos de réis, a tela foi ganhadora do prêmio *Fumagalli*, segundo prêmio conquistado por Amisani, sendo o primeiro com a obra *L'Eroe*, 1908, a qual lhe rendeu o prêmio *Milius*.

1.5 Allodola

A pose de Lyda Borelli é retomada em diversos retratos femininos do artista. Dentre eles, *Allodola* (fig 6), na qual o pintor apresenta uma nua mulher sorrindo, de pescoço retorcido. A composição é utilizada em outra obra, um afresco no banheiro senhorial da Villa Kyrial, residência de Freitas Valle, intitulado *L'Anima dei fiori*, 1913 (fig 7). Uma “alegoria com traços *art nouveau* exibindo uma ninfa em êxtase”⁹ ladeada por dois retratos femininos, do pintor Checca¹⁰. Talvez, por um gosto pela pintura, o senador tenha encomendado o afresco de mesmo arranjo, para enfeitar seu tão moderno salão de banho.

Em 1960, com o falecimento do político¹¹, a Villa Kyrial é vendida à Joelma S.A. Importadora Comercial e Construtora. Em 1961 é demolida e em seu lugar é erguido um condomínio. As obras recebem destinos muito diversos. Algumas foram doadas a museus, outras tornaram-se herança e fazem parte das coleções privadas dos filhos, netos e bisnetos. Mas infelizmente, algumas delas, como o majestoso afresco, tiveram um destino lamentável: em meio

⁸ Aquisição noticiada tanto no jornal *O Correio Paulistano*, quanto no *Fanfulla*, ambos de mesma data.

⁹ CAMARGOS, Marcia. *Op cit.* p. 51.

¹⁰ A informação foi retirada do livro já citado de Marcia Camargos, mas ainda carece de pesquisas.

¹¹ José de Freitas Valle falece em 14 de fevereiro de 1958.

aos lustres, às portas e às paredes, foram derrubadas e destruídas. E hoje, só podem ser vistas e lembradas através de poucas fotografias.

2 As obras da Villa Kyrial

Dentre os tantos amantes da arte de Giuseppe Amisani, José de Freitas Valle (1870-1958) era um de seus grandes admiradores. “Foi poeta simbolista, professor de francês, advogado, perfumista, *gourmet*, mecenas, deputado e senador estadual”¹², uma importantíssima figura dentro do ambiente artístico e cultural de São Paulo. Como grande incentivador e financiador das artes, promoveu em sua residência, a já mencionada Villa Kyrial – localizada no número 10 da rua Domingos de Morais, hoje nº 300 – uma série de reuniões, nas quais personagens como Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graça Aranha faziam-se presentes. Além da participação diária na *Exposição Amisani*, Freitas Valle, bem como alguns de seus familiares, os filhos Leilah e Cyro adquiriram várias telas do artista. Nas paredes da Villa Kyrial figuraram algumas delas.

No inventário da casa, feito no ano da morte de seu proprietário, e assinado por Paulo Freitas Jr., em 26 de abril de 1958, consta um total de dez quadros do pintor. Na galeria encontravam-se as obras: **1. T. Mulher (200x120) – Cr\$150.000**; 7. P. Cab. Mulher (30x46) – Cr\$15.000; 8. T. nú (45x135) – Cr\$50.000; 96. - Tb. Cab. Mulher (16x15) – Cr\$5.000; 109. Tb. Mulher (71x35) – Cr\$30.000. Na sala de visitas: 190. Tb. árvore (50x26) – Cr\$5.000; **220. T. mulher (34x19) – Cr\$20.000**. No quarto Freitas Valle: 306. T. busto mulher (39x23) – Cr\$20.000. No banheiro Freitas Valle: 321. Tb. mulher (13x24) – Cr\$7.000. E na biblioteca: **328. T. Retrato Vovó (61x53)**¹³.

Senhora em pé, c.1912-15 (fig 8), cuja nomenclatura no inventário é tida como “1. T. Mulher (200x120)”, apresenta uma distinta senhora, de traços muito delicados e sorriso singelo, trajada em um sóbrio vestido negro. A obra, que hoje habita a reserva técnica do Museu de Arte de São Paulo – MASP, pode ter sido feita por Amisani enquanto estava na cidade, no ano de 1913. Contudo, infelizmente não há nenhuma inscrição na tela, nem em seu verso, que nos dê algum indicativo do ano de execução. No inventário consta, também, a informação de que a pintura foi “doada ao museu de arte moderna”. Todavia, é apenas em 1961, que ela é doada, por José de Freitas Valle Filho, ao MASP. Em meio a todas as obras que habitavam a Villa Kyrial, Freitas Valle dedicava ao quadro *Senhora em pé* uma parede exclusiva na galeria da casa. Sob o piano de cauda, sustentava-se essa mulher de sorriso caloroso e sincero (fig 1-a).

¹² Em: CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. 2ed. São Paulo: SENAC, 2001.

¹³ Segundo a legenda no inventário da casa: T. – Tela a óleo; Tb. – Tábua a óleo; P. – Pastel. Os valores em cruzeiros, marcados à caneta no documento, referem-se à estimativa de preço das obras.

Em um canto na parede do *fumoir* achava-se a obra de número 220 “T. mulher (34x19)” (fig 9), hoje parte da coleção de Zé Luiz de Freitas Valle. Na documentação, a tela aparece não na lista de obras do *fumoir* (fig 9-a), mas da sala de visitas, ao lado de outra obra de Amisani. Assinada e datada em 1913, e retrato da mulher em perfil, lembra muito outras pinturas, o *Figura Femminile* ou *Lyda Borelli*, 1912 c. (fig 9-b), ou ainda *Profilo di Lyda Borelli*, 1913 (fig 9-c). A pose, o cabelo, a vestimenta, tudo se assemelha. Logo, é plausível, que a mulher retratada seja a tão admirada musa Borelli.

Apelidado carinhosamente por Paulo Freitas Jr. como *Retrato de vóvó*, o quadro de número 328 (fig 10), que dividia a parede da biblioteca da Kyrial com o retrato de Freitas Valle (fig 10-a), exhibe o busto de Antonieta Egídio de Freitas Valle, nascida Antonieta Egídio de Souza Aranha e esposa do senador, falecida aos 39 anos, em 1910, que hoje ocupa o corredor da residência de Zé Luiz. De todas aquelas telas fortemente elogiadas nas ligeiras notas de jornais, que “as suas telas têm alma, vibram, palpitam, deixam o visitante emocionado”¹⁴, talvez aquele em que Amisani consiga inserir com tamanho ardor todos esses elementos, seja o retrato de Antonieta. A obra vibra, lateja, expressa de maneira tão sublime, tão divina, o sofrimento através do olhar da jovem e falecida mulher. A pincelada ligeira e despretensiosa transpassa uma incrível leveza.

Embora suas visitas ao país ainda sejam consideravelmente lacunosas e o destino e localização atual das obras trazidas ou executadas aqui permaneçam quase desconhecidas, Amisani foi uma figura que causou grande impacto no ambiente das artes em São Paulo. Como demonstram suas duas estadias no Brasil: seja por meio das vendas de quadros, das encomendas de retratos ou de seu profícuo relacionamento com políticos e críticos.

Referência Bibliográfica:

Periódicos

O pintor Amisani. *O Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 01 dez. 1912.

GIUSEPPE AMISANI. *O Correio Paulistano*, São Paulo, 05 dez. 1912.

HOSPEDES E VIAJANTES. *O Correio Paulistano*, São Paulo, 20 ago. 1913.

EXPOSIÇÃO AMISANI. *O Correio Paulistano*, São Paulo, 03 set. 1913.

EXPOSIÇÃO AMISANI. *O Correio Paulistano*, São Paulo, 05 set. 1913.

¹⁴ Em: *O Correio Paulistano*. Registro de Arte. *Exposição Amisani*. 05/09/1913.

EXPOSIÇÃO AMISANI. *O Correio Paulistano*, São Paulo, 12 set. 1913.

EXPOSIÇÃO AMISANI. *O Correio Paulistano*, São Paulo, 25 set. 1913.

EXPOSIÇÃO AMISANI. *O Correio Paulistano*, São Paulo, 28 set. 1913.

MOSTRA AMISANI. *Fanfulla*, São Paulo, 01 set. 1913.

L'Esposizione Amisani. *Fanfulla*, São Paulo, 05 set. 1913.

Il magnifico successo all'Esposizione Amisani. *Fanfulla*, São Paulo, 28 set. 1913.

L'Esposizione Amisani. *Fanfulla*, São Paulo, 02 out. 1913.

EXPOSIÇÃO AMISANI. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1913.

Livros

BUCCI, V., MELANI, A. *Mostra Individuale del pittore Giuseppe Amisani*. Galeria Pesaro Milano. Milão: Bestetti e Tumminelli, 1926. CALZINI, Raffaele. *Artisti contemporanei : Giuseppe Amisani*. IN *Emporium*, 52.1920, p. 283-293.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. 2ed. São Paulo: SENAC, 2001.

COMANDUCCI, A. M. *Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni (1800-1900)*. Milano: Pizzi & Pizio, 1945. v.1.

GATTI, Chiara., LECCI, Leo. *Giuseppe Amisani (1879-1941) – Il pittore dei re*. Milão: Skira, 2008.

_____. *Giuseppe Amisani e il ritratto di primo Novecento* IN *Da Pellizza a Carrà : artisti e paesaggio in Lomellina*. A cura di Alberto Ghinzani. Comune di Vigevano. 1ed. Milano : Skira, 2007.

LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. 1ed. São Paulo: Globo, 2008.

MASINARI, Giuseppe *Giuseppe Amisani*. IN. *Rob ad Med*. 1ed. Mede Lomellina: Rotary Club Vigevano - Mortara, 1973.

NICODEMI, Giorgio. *Giuseppe Amisani*. 1ed. Milano: Pizzi e Pizio, 1923?.

PITTA, Fernanda. *Pintores Italianos em São Paulo – O caso da Culla Tragica de Giuseppe Amisani*. 19&20. Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pf_cullatragica.htm. (acessado em 03 de junho de 2011).

ROSSI, Mirian Silva. *Circulação e mediação de obras de arte na Belle Époque paulistana*. Anais do Museu Paulista, ano/vol.6/7, número 007. São Paulo, Brasil. pp. 83-122.

ANEXO DE IMAGENS

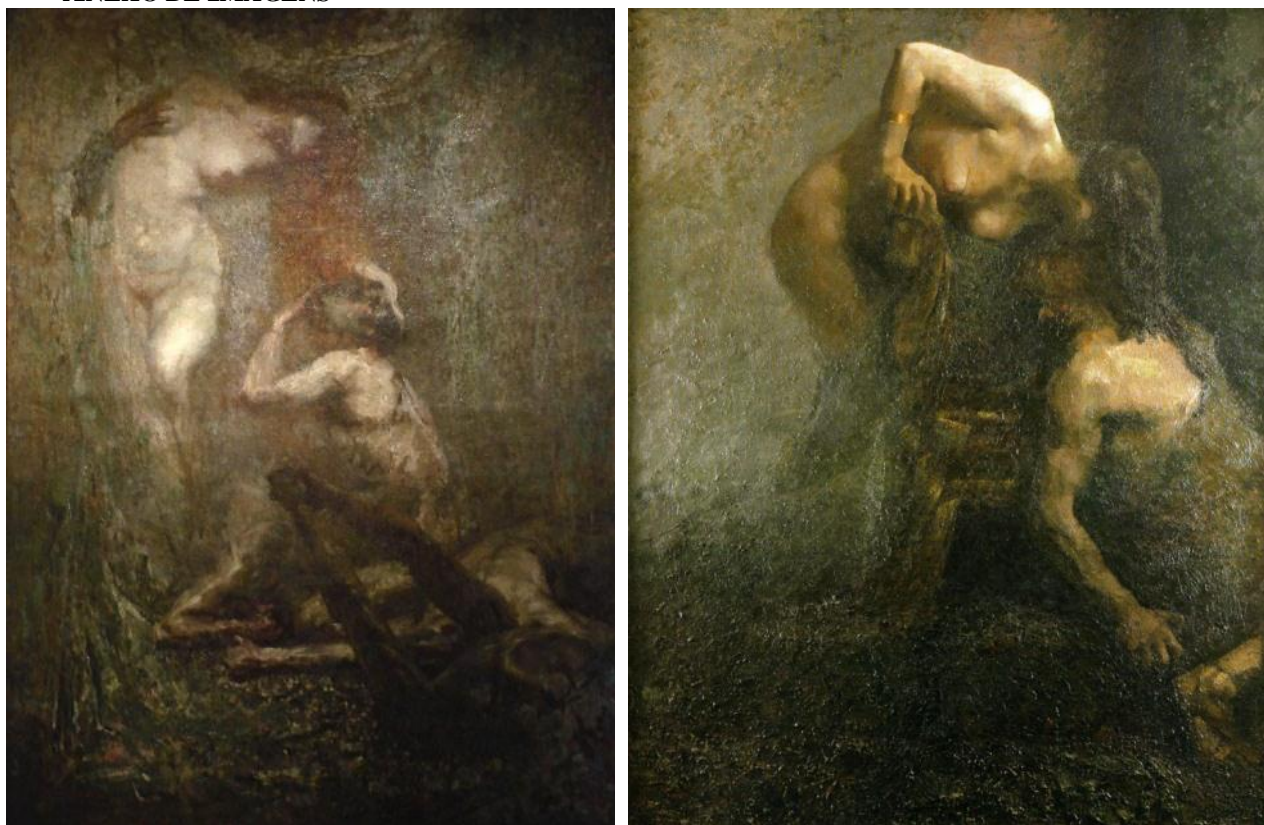


Fig 1 – **Giuseppe Amisani**
Alcova tragica, 1910
Óleo sobre tela
242 x 176 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fig 3 – Giuseppe Amisani
S. A. R. La Principessa Yolanda, s/d
 Óleo sobre tela
 Localização desconhecida
 Reprodução: *O Correio Paulistano*

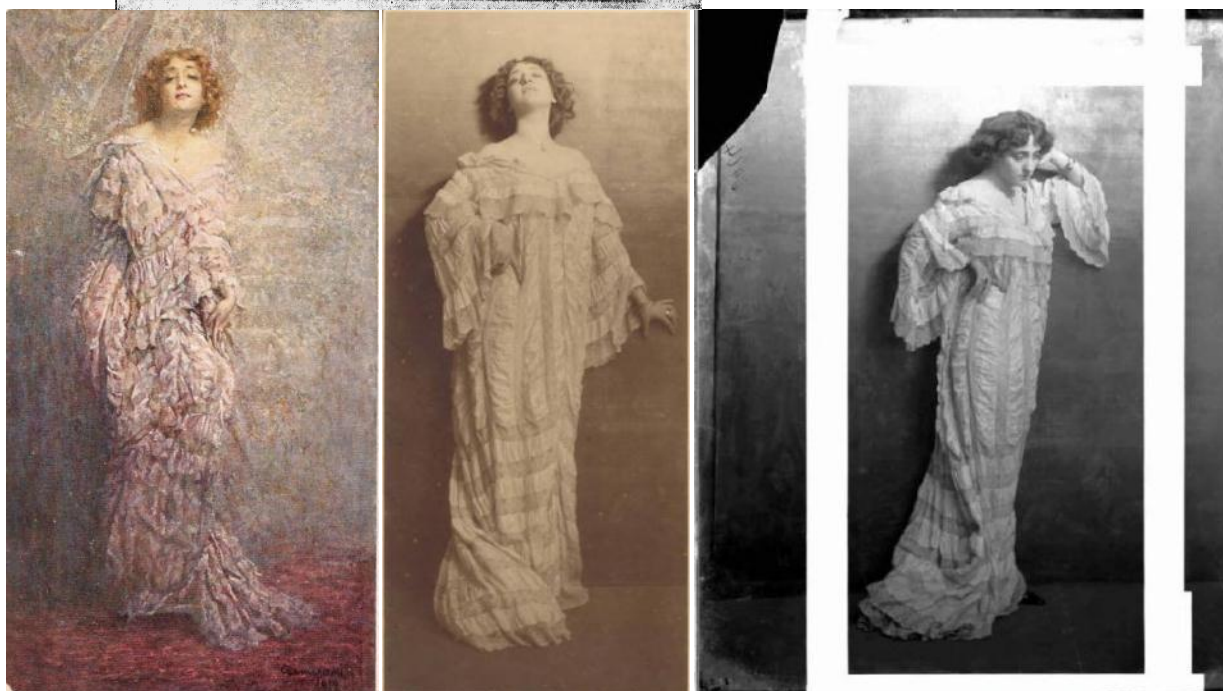


Fig 4 – Giuseppe Amisani
Ritratto di Lyda Borelli, 1912
 Óleo sobre tela
 Localização desconhecida

Fig 5 – Emilio Sommariva (1883-1956)
Lyda Borelli
 1912

Gelatina-brometo de prata/carta
 Biblioteca Nazionale Braidense, fondo Sommariva, Milão - Itália



Fig 6 – Giuseppe Amisani
Alodolla, s/d
 Óleo sobre tela
 Localização desconhecida
 Reprodução: *O Correio*



Fig 7 – Giuseppe Amisani
L'Anima dei Fiori, 1913
 Afresco
 Demolido em 1961



Fig 8 – Giuseppe Amisani
Senhora em pé, 1912-15c.
 Óleo sobre tela
 200 x 117 cm
 MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
 Doado por José de Freitas Valle Filho em 1961

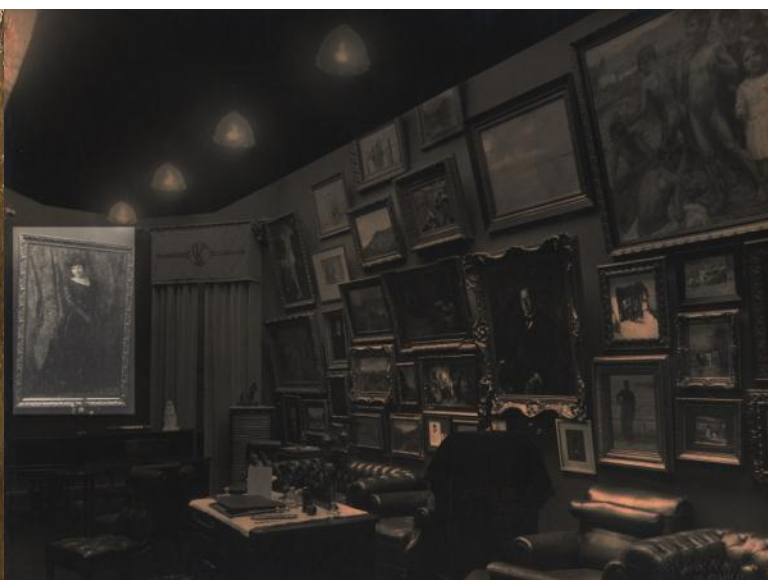


Fig 8a – Galeria da Vila Kyrial, 1916c.
 Fotografia
 Arquivo Freitas Valle



Fig 9 – **Giuseppe Amisani**
Sem título, 1913
 Óleo sobre tela
 34 x 19 cm
 Coleção José Luiz Freitas Valle



Fig 9a – *Fumoir da Villa Kyrial*, 1916c.
 Fotografia
 Arquivo Freitas Valle



Fig 9b – **Giuseppe Amisani**
Perfil de Lyda Borelli, 1913
 Coleção particular



Fig 9c – **Giuseppe Amisani**
Figura feminina ou Lyda Borelli,
 1912c.
 Localização desconhecida



Fig 10 – Giuseppe Amisani
Retrato de Antonieta Egídio de Freitas Valle, s/d
Óleo sobre tela
61 x 53 cm
Coleção José Luiz de Freitas Valle



Fig 10a – Biblioteca da Villa Kyrial, 1916c.
Fotografia
Arquivo Freitas Valle

REVISÕES FEMINISTAS DAS HISTÓRIAS DA ARTE: CONTRIBUIÇÕES DE LINDA NOCHLIN E GRISELDA POLLOCK

Lina Alves Arruda*

Linda Nochlin inicia o artigo *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) analisando os problemas e armadilhas da tentativa de se responder à pergunta que o intitula. Segundo a autora, trata-se de um questionamento de natureza falsa, que leva à presunção automática de que realmente não houve grandes mulheres artistas, aludindo, conseqüentemente, à idéia de que essas são incapazes de atingir a grandiosidade. Esse é um dos principais pontos de contínua incisão do texto: a desnaturalização da atribuição da condição da mulher ao sexo biológico. Alusões diretas ao útero, em fragmentos que trabalham jocosamente a crueza biológica, são recorrentes, evidenciando a preocupação de Nochlin de revogar o argumento centrado na biologia, em prol de uma análise social da condição da mulher.

Nochlin cita as possíveis respostas-ciladas acarretadas pela pergunta inicial. A primeira delas se resume à tentativa de algumas teóricas feministas de re-descobrir artistas mulheres e integrá-las acriticamente às instituições e à história da arte, as quais, segundo a autora, as negligenciaram. Nochlin esclarece que outras práticas similares, como as que propõem releituras “de um ponto de vista feminista” e visam descobrir um “Michelangelo Feminino” ou reinterpretar biografias femininas, apesar de muitas vezes serem importantes por trazerem novas pesquisas sobre artistas mulheres, resultam em um *no-win-game* justamente por não questionarem a natureza da pergunta que intitula o artigo: reafirmam o questionamento ao tentar respondê-la rejeitando uma análise do sistema da arte em simbiose com ideologias e estudos sociais.

Complementarmente, Nochlin discursa sobre os problemas implícitos na tentativa de “legitimação” das práticas artísticas femininas por meio de desestabilizações dos valores do sistema da arte (*shifting grounds*), como, por exemplo, a criação de “critérios alternativos” que redefiniriam o conceito de “grandiosidade” ao aplicá-lo diferenciadamente à arte feita por mulheres. A autora pontua que a busca e a afirmação de uma essência feminina inerente a toda prática artística de mulheres (a criação e manutenção de um estilo feminino distintivo), complementada pelo discurso de que a arte feita por mulheres é dotada de “outro tipo de grandiosidade”, é uma resposta inválida. Ainda que exista uma experiência feminina que é

* Mestranda do programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, financiada pela CAPES.

distinta da masculina, Nochlin afirma que “em todos os sentidos, mulheres artistas e escritoras parecem estar mais próximas de outros artistas e escritores de seu próprio período e panorama, que entre si” (NOCHLIN, 1971: p.20) e problematiza o emprego do adjetivo “feminino” como barômetro para a apreciação de obras de artistas homens.

No artigo em questão, a proposta de Nochlin é a análise da noção de “grandiosidade”. A autora demonstra como historiadores da arte concebem a qualidade de “gênio” (vinculada a “talento” e “maestria”) como inata e desassociada de um contexto histórico, social, econômico e de gênero, apontando que, na historiografia da arte, os atributos culturais que subscrevem o artista a um determinado contexto e período são tidos como secundários.

Acerca da condição das mulheres artistas, Nochlin esclarece que a referida lógica da genialidade inata e mítica sistematiza uma falsa premissa centrada na biologia:

“Nesse sentido, a falta de grandes conquistas de mulheres na arte pode ser formulada como um silogismo: se as mulheres tivessem a pedrinha de ouro do gênio artístico (*golden nugget*), então esse se revelaria. Mas como nunca se revelou, fica demonstrado que as mulheres não têm o gênio artístico.” (NOCHLIN, 1971: p.26)

Ao relacionar os aspectos sócio-econômicos de artistas considerados geniais às oportunidades de aprendizagem artística que tiveram (considerando o pertencimento a determinadas castas e subgrupos), a autora utiliza-se da chamada “abordagem sociológica da arte” para destituir o conceito tradicional mítico de “genialidade” e seus atributos inatos, naturais, auto-didáticos, miraculosos e intrinsecamente vinculados ao gênero masculino. Com essa abordagem, Nochlin conclui que “o que nós escolhemos chamar de ‘gênio’ é uma atividade dinâmica, e não uma essência estática, uma atividade de um sujeito em determinada situação.” (NOCHLIN, 1971: p.28).

O reforço da idéia de que a condição social (financeira, racial e de gênero) do indivíduo é o fator condicionante de seu sucesso, se dá com a análise da oportunidade de acesso dos artistas às instituições de ensino e possibilidade de dedicação integral à carreira artística. Ao demonstrar que o atributo da genialidade não é inato, Nochlin identifica as bases sob as quais se formulam as conjunturas em que o talento e a maestria podem ser desenvolvidos e justifica conclusivamente o “fracasso” de mulheres artistas, tanto de alta como de baixa classe, pelo fato de suas funções sociais culturalmente atribuídas (as características de suas atividades e o tempo destinado a elas) as privarem do acesso ao conhecimento e da devoção integral à profissão artística. Essa idéia é explicitada em:

“A culpa não está em nossas estrelas, nossos hormônios, ciclos menstruais ou espaços internos vazios, mas em nossas instituições e em nossa educação. Considerando

que educação inclui tudo o que nos acontece desde o momento em que entramos no mundo de símbolos, signos e sinais.” (NOCHLIN, 1971: p.28)

Esse fragmento além de desmistificar a premissa de que a mulher era desprovida de talento e incapaz de grandiosidade, expande o conceito de educação às práticas de socialização, majoritariamente empregado no artigo para referir-se às instituições de ensino.

Ao propor a conciliação do estudo do campo artístico com demais áreas do conhecimento para a produção de uma historiografia da arte socialmente crítica e ao enfatizar a importância de se entender a arte como uma totalidade de práticas sociais, pode-se dizer que Nochlin revoga a autonomia da história da arte com relação às demais disciplinas e desnaturaliza as hierarquias que constituem o sistema da arte, evidenciando a parcialidade da disciplina e relacionando-a, de maneira inovadora, às assimetrias entre os gêneros.

O artigo, por vezes, parece promover uma auto-revisão dos termos, valores e conceitos do sistema da arte, conforme pode ser interpretado no fragmento: “(o problema) se dá com a má- interpretação, por parte de teóricas feministas e do grande público, do que a arte é: se dá com a idéia ingênua de que a arte é a expressão direta e pessoal da experiência individual emocional, uma tradução da vida pessoal em termos visuais.” (NOCHLIN, 1971: p.28) Esse trecho parece sugerir uma necessidade de se revisar a epistemologia da arte: uma leitura superficial ou um uso manipulativo do conteúdo do texto poderiam vincular as idéias de Nochlin a uma abordagem feminista revisionista da história da arte. Entretanto, a proposta real é menos ousada e tende a ser paradoxal: Nochlin pretende ampliar o campo de estudo auto-contido e hermético da disciplina “história da arte”, introduzindo, na prática historiográfica, abordagens sociais com foco em gênero, raça e classe.

O paradoxo inerente à teoria de Nochlin se dá com o fato de que sua proposta (que relaciona diferentes áreas de estudo, como a arte e a sociologia, desestabilizando a natureza das disciplinas e desafiando as “políticas do conhecimento”) não promove uma reformulação da história da arte, como o faz Griselda Pollock: pode-se dizer que Nochlin mantém intactos os limites da disciplina e trabalha com as estruturas tradicionais construídas socialmente sob bases que produzem assimetrias de gênero. Segundo Pollock, associações e incorporações de metodologias e discursos feministas a modelos e noções tradicionais (como a própria idéia de ‘grandiosidade’) são inviáveis. Pode-se dizer que Nochlin se propõe a justificar, por meio de uma análise social centrada no acesso às instituições de ensino, o motivo pelo qual as mulheres foram desprovidas da oportunidade de atingir a ‘grandiosidade’, porém não questiona tal noção como construto social inerente a um sistema que produz hierarquias de gênero, o que limita seu discurso à lógica avaliativa.

A conclusão do texto de Nochlin é dotada de colocações controversas referentes à então atual condição da mulher e das artistas. Segundo Pollock, que revisa o artigo quase duas décadas depois da primeira publicação, Nochlin almeja a superação da condição feminina (de seu estereótipo) e resume as pressões da instituição social/ideológica à má-fé ou má-interpretação. Nochlin propõe que as mulheres atinjam a “grandiosidade” através da transcendência da divisão sexual e da sociedade, “esquecendo” seu passado, conforme identificado em:

“as mulheres precisam entender a si mesmas como sujeitos potencialmente (senão realmente) iguais e devem estar dispostas a encarar os fatos de sua situação, sem autopiedade ou pretextos; ao mesmo tempo, precisam olhar essa situação com aquele alto nível de comprometimento emocional e intelectual necessários para criar um mundo no qual as conquistas, sem discriminação de gênero, não são somente possíveis, mas encorajadas pelas instituições sociais.” (NOCHLIN, 1971: p.22)

Quando Nochlin coloca que “o importante é que as mulheres enfrentem a realidade de sua história e sua situação presente, sem criar desculpas ou se aproveitar da mediocridade” (NOCHLIN, 1971: p.22) parece sugerir que a condição feminina pode ser simplesmente excedida através da percepção de que as conjunturas que oprimem as mulheres são meros “obstáculos” ou empecilhos (advindos da ignorância alheia), que podem ser superados com força de vontade e pela ação individual livre.

Segundo Pollock, o passado é um fardo das mulheres que deve ser entendido e desconstruído, não simplesmente superado. A autora defende que a evidenciação da construção do modelo da ideologia é uma proposição estrategicamente coerente, que ajuda a identificar e pinçar as limitações ideológico-culturais e a revelar a estrutura inadequada da historiografia da arte (questionando a disciplina como um todo, já que a evidenciação do modelo prioriza a desnaturalização dos discursos da historiografia da arte.). Afinal, “quando se pede a incorporação, se perde de vista o real motivo/discurso que causou a exclusão.” (POLLOCK, 1988: p.51).

Na opinião de Pollock, Nochlin afirma e justifica o ‘fracasso’ das mulheres artistas (argumenta que é institucionalmente impossível para mulheres alcançar a excelência ou o êxito artístico no mesmo nível que os homens), promovendo uma explicação sociológica fundada na desvantagem e no preconceito contra mulheres artistas. Essa idéia é contestada por Pollock pela colocação de que a discriminação é um sintoma, não uma causa dessa condição.

Outro aspecto controverso é o emprego do termo “mulher” como uma categoria inquestionável. Segundo a autora, Nochlin defende que a feminilidade é um construto social, mas afirma a “categoria das mulheres” como sendo autêntica e fixa. Em seu discurso identifica-

se a sugestão clara de que as mulheres podem e devem escapar de seus papéis femininos (onde reside sua desvantagem) para atingirem a neutralidade e a liberdade (tendo como modelo a experiência masculina).

Pollock menciona que a revisão feminista da historiografia da arte tem como principal ferramenta a análise da mulher como produtora. Logo, a categoria histórica ‘mulheres’ deve ser o objeto principal e determinante da análise, considerando-se a constante variação da condição feminina. Ao discursar sobre a importância da análise social da mulher, Pollock problematiza a definição do sujeito do feminismo, ou seja, a definição de quem compõe a ‘categoria das mulheres’. Pollock discursa sobre a dificuldade de se encontrar um marco que unifique a experiência feminina e coloca que o termo “mulher” postula uma coerência identitária que parece independer da particularidade das circunstâncias em que se encontram os indivíduos e das irrevogáveis diferenças entre suas experiências. Acerca dessa problemática, Pollock coloca que a base da revisão feminista deve centrar-se na ênfase da construção social da diferença sexual, evitando, assim, o essencialismo do que é denominado ‘mulher’.

Pode-se dizer que Nochlin continua trabalhando numa lógica avaliativa, onde os parâmetros de avaliação não são criticamente questionados. Em *Why Have There Been no Great Women Artists?* existe uma manutenção do sistema da arte e de seus elementos: ainda que a forma de se atingir a grandiosidade seja revisada pela autora, o status desse conceito é naturalizado, como se sua existência precedesse e independesse da ideologia e funcionamento dos sistemas sociais que o engendram.

Assim sendo, o artigo de Nochlin parece sugerir que o ‘fracasso’ das mulheres artistas é fruto de um ‘mau-entendimento’ do conceito de grandiosidade e de uma ‘má-interpretação’ do que se entende por arte. Tal idéia é identificada no fragmento: “A pergunta ‘porque não existiram grandes mulheres artistas?’ é somente o primeiro décimo de um iceberg de más interpretações e equívocos; abaixo encontram-se volumes vastos e obscuros de idéias frágeis sobre a natureza da arte e suas concomitâncias situacionais, sobre a natureza das habilidades humanas em geral e da excelência humana em particular, e sobre o papel que a ordem social tem em tudo isso.” Pode-se concluir que Nochlin sugere, positivisticamente, que existem verdades relativas ao sistema da arte e à condição humana a serem expostas. Em contraposição, Pollock argumenta que trata-se de uma questão de análise das construções dos discursos:

“Aprender arte através do discurso canônico é entender a masculinidade como poder e significado, e os três como idênticos à Verdade e à Beleza. Enquanto o feminismo também tentar ser um discurso sobre a Arte, a Verdade e a Beleza, só pode confirmar a estrutura do cânone ao fazê-lo corroborar com a maestria e o poder masculinos, sejam

quais forem os números de nomes de mulheres que se trate de adicionar, ou as narrativas históricas mais completas que se consiga produzir.” (POLLOCK, 1999: p.9)

Tanto Nochlin como Pollock identificam a insuficiência da adição de mulheres à história da arte (sua inclusão acrítica dentro dos movimentos, estilos e exposições). Entretanto, Pollock comenta que as mulheres não foram simplesmente excluídas devido ao preconceito, e, diferentemente de Nochlin, não condiciona a superação da negligência como principal questão do feminismo. A autora promove uma inspeção da genealogia de poder intrínseca à história da arte e às práticas sociais para abordar o tema a partir de uma leitura crítica do modelo vigente:

“Pollock chega à conclusão de que o projeto de crítica ao cânone é mais complexo, porque o objetivo não é explicitar ou expandir o cânone, mas estabelecer uma crítica que opere desde dentro para produzir contra-histórias baseadas em práticas expandidas de leitura e escritura, que gerem formas de diferenciação da escritura.” (POLLOCK, 2005: p.25)

Conclusivamente, Pollock defende que é necessário mais que uma inclusão de novos elementos (mulheres e sua história) a categorias e métodos tradicionais: a proposta ideal reside em uma auto-análise da disciplina e depende da conceitualização de seu objeto, ferramentas e métodos, com a finalidade de formular um novo modelo de análise, associado à necessidade de mudança de paradigmas na disciplina, visto que, nesse caso, o modo dominante de pesquisa já não serve para o objeto/fenômeno de estudo. Essa idéia parece sugerir a necessidade de se escrever uma nova história da arte (feminista, atualizada e superior), entretanto, a proposta se configura mais como uma revisão da história da arte com foco em gênero, ou seja, intervenções feministas nas histórias das artes.¹

Referência Bibliográfica:

- MAYAYO, Patricia. *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2007.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. New York. Routledge, 1988.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Historie.*, New York. Routledge, 1999
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el Museu Feminista Virtual*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2010

¹ De maneira relacionada, Pollock esclarece que a pergunta ‘o que é arte feminista?’ deve ser corrigida, de forma que, em vez disso, se questione qual é a problemática da prática artística feminista, ou seja, qual é o campo teórico e metodológico em que o conhecimento é produzido.

A MISSÃO ARTÍSTICA DO PRIMEIRO MASP: UM ESTUDO DA CONCEPÇÃO DE PIETRO MARIA BARDI PARA O MASP EM SEUS PRIMEIROS 20 ANOS

Luna Lobão*

Palavras-chave: MASP – Pietro Maria Bardi – Museus brasileiros

Resumo: A presente apresentação de trabalho de pesquisa de Mestrado trata de um estudo da história do Museu de Arte de São Paulo, buscando traçar a *museologia* de sua primeira sede, na Rua 7 de Abril, como um conjunto de atividades, exposições e ações culturais e artísticas, que dava forma a um centro cultural, um museu novo. Através da análise do discurso de Pietro Maria Bardi, tendo como fonte revistas de sua editoração e participação, como *Quadrante*, *Habitat* e, com destaque, a *Mirante das Artes*, a pesquisa tem buscado entender a concepção museológica de Bardi, suas bases teóricas, o caráter inovador do MASP nesta fase inicial, os principais pilares formadores, bem como a idéia de educação de arte presente no Instituto de Arte Contemporânea e, por fim, como esta *museologia* se altera com a perda dos cursos do MASP para a FAAP, devido a uma parceria mal sucedida.

Introdução

“Um museu, no seu significado moderno, não é uma simples coletânea de quadros mais ou menos célebres. É um organismo vivo e participante da vida artística de um país: tem que sentir, tem que se integrar no ambiente em que funciona.”¹

A pesquisa de Mestrado a qual se refere esta apresentação se constitui em um estudo que visa analisar e procurar compreender a missão artística do MASP na Rua 7 de Abril. Propõe-se como objetivo principal traçar a *museologia* nos primeiros vinte anos de existência do museu, de 1947, data da fundação, até 1967, quando muda sua sede para a Avenida Paulista. O desenvolvimento desse objetivo envolve buscar compreender os fundamentos das concepções de *museu* e de *espaço museológico*, formuladas por Pietro Maria Bardi, seu principal fundador e idealizador, e um dos principais pensadores das artes no Brasil.

Aqui entende-se o conceito de *museologia*, no caso do MASP, como uma abordagem que inclui o acervo, os cursos e todas as atividades do museu, não a limitando apenas às obras e a

* Luna Villas-Bôas Lobão é formada em História pela Universidade Estadual de Campinas e atualmente faz Mestrado em História da Arte no departamento de Pós-Graduação do IFCH desta mesma Universidade, como bolsista Fapesp.

¹ Discurso de Bardi *apud* in TENTORI, F. P.M. Bardi. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

sua organização. Dessa forma mais abrangente é possível se aproximar da concepção que Bardi tem do museu: algo próximo ao que chamamos hoje de centro cultural.

O desenvolvimento da pesquisa segue quatro vertentes de trabalho: a primeira é procurar entender a figura de Pietro Maria Bardi; a segunda, analisar, pelo discurso presente nas suas produções e revistas, o modo como Bardi concebia a idéia de museu, assim como acompanhar quais eram suas propostas para o MASP; a terceira é investigar a estrutura pedagógica do MASP, sua escola, seus seminários e palestras, concretizados no IAC, o Instituto de Arte Contemporânea; e, por fim, averiguar os acontecimentos que podem ter alterado a missão artística proposta para o MASP.

Pressuposto fundamental para encaminhar e concretizar o objetivo central é compreender a figura de Pietro Maria Bardi como ponto de partida do MASP no período enfocado. O italiano é, a bem dizer, o corpo central idealizador do projeto deste museu, por isso, um personagem que, em suma, é constantemente tratado e referido; a fim de compreender suas propostas para esse museu brasileiro, paulista, e concebido nos meados da década de 1940, parte da investigação se dá no trabalho de situar a *persona* intelectual de Bardi desde as suas primeiras atividades, ainda na Itália, onde trabalhou como galerista, *marchand* e jornalista, numa Europa em guerra, até sua atuação no MASP.

Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 – São Paulo, 1999), foi dono de galeria, jornalista, crítico, estudioso da arte, professor, autor de diversos livros. Mudou-se para o Brasil em 1946, junto de sua mulher, a arquiteta Lina Bo Bardi, onde fixaram residência permanente. Bardi já conhecera o país anos antes, de passagem para Buenos Aires, onde realizou exposições. Aqui, organizou duas grandes exposições “Exposição de Arte Antiga Italiana” e “Exposição de Pintura Italiana Moderna”, ambas no Rio de Janeiro, no Ministério da Educação e Saúde, durante os anos de 1946 e 1947, respectivamente, e foi onde conheceu o empresário e jornalista Assis Chateaubriand². Ficando amigos, o interesse pelas artes os uniu em uma idéia antiga dos dois: a criação de um museu.

P.M. Bardi, ainda na Itália, já tinha participado da organização de diversas exposições, várias negociações de compra e venda de obras de arte em galerias³. O crítico era uma pessoa ativa no

² Há controvérsias sobre quando Bardi e Chateaubriand se conheceram, se foi em uma das exposições de Bardi já no Brasil, ou ainda em Roma, pela amizade em comum de ambos com o embaixador brasileiro na Itália. A discussão se dá por contradições nos próprios depoimentos de Bardi. Ver: TENTORI, F., 2000.

³ Em Milão, Bardi foi proprietário da *Galleria Bardi* (antes *Galleria dell'Esame*), e depois, em Roma, da *Galleria dell'Arte di Roma* que, primeiramente particular, tornou-se pública durante o regime fascista que, por muitos anos Bardi apoiou, mesmo discordando de algumas medidas relacionadas à arquitetura monumental de

meio cultural, e a publicação e edição de revistas com artigos seus sobre os acontecimentos artísticos do momento, fazia dele uma figura ativa e reconhecida, assim como divulgava suas opiniões. Por fim, o galerista e crítico teve na Itália, com participação de Lina Bo, o *Studio Dell'Arte Palma*⁴, sendo que esse local tinha como objetivos: “exposições de arte antiga e moderna; perícia e exame científico das obras de arte com laboratório montado; restauro de obras de arte; gabinete de radiografia e fotografia.”⁵. Era uma galeria de arte, com cursos diversos, seminários e encontros entre artistas e estudiosos do mundo artístico-cultural italiano de então. A revista *Quadrante*, lançada e editada nesse *Studio*, foi uma das principais publicações, em que Bardi expôs seus pensamentos e reflexões, com a colaboração de amigos que compartilhavam de seus ideais em relação às artes. Essa publicação era uma espécie de espelho do próprio *Studio*, que era um complexo de atividades, um centro de encontro, um propulsor para o museu dos sonhos de Bardi.

Para melhor nos aproximarmos da complexa mente *bardiana*, é necessário entrar em contato com sua extensa produção. Assim, a partir da leitura de revistas editadas por Bardi e de outras nas quais ele participou ativamente, o desenvolvimento deste trabalho se dá na busca em seus artigos, editoriais, diálogos, e mesmo na escolha dos temas, convidados e colaboradores, o pensamento museológico do autor, as idéias e concepções de museu, arte e educação, que poderiam ser consideradas como originais para suas futuras propostas para o MASP.

A revista *Habitat* tem sido estudada com enfoque maior nos primeiros números. Lançada em 1950, era identificada como uma “revista das artes do Brasil”, sob direção de Lina Bo Bardi. Também com sede nos prédios dos *Diários Associados*, de Chateaubriand, como o próprio MASP, a revista teve participação de Bardi, que durante alguns anos também trabalhou na sua direção. Apesar da proposta inicial de tratar de todas as artes, muito bem sucedida no começo, a revista acabou ganhando um enfoque mais voltado para a arquitetura. Desta forma, para nosso caso, torna-se mais relevante o estudo dos primeiros números, em que reportagens sobre o MASP, sua museologia e organização, aparecem com maior frequência, bem como os números sob direção de Bardi, de modo a analisar seu discurso presente.

Como uma das fontes principais da pesquisa, destaca-se a revista *Mirante das Artes, etc.* – todos os seus doze números. O enfoque maior nessa publicação, especificamente, se dá pelo fato de ser uma publicação sob inteira edição de Bardi. A *Mirante*, podemos dizer, é uma espécie

Mussolini, que ia contra sua visão moderna e racionalista. A guerra foi fator determinante que marcou sua oposição, e ele se tornou, então, figura conflituosa no cenário político e cultural italiano.

⁴ Localizado na *Piazza Augusto Imperatore*, 32 Roma, inaugurado em 1944.

⁵ TENTORI, F., 2000.

de espelho do pensamento de Bardi no momento, bem como de seu museu; desde seus editoriais e reportagens, até a escolha dos assuntos, temas e colaboradores. Abrangendo todas as artes, com sessões de poesia, arquitetura, discussão de museus, música, teatro, cinema, artes plásticas e escultura, ainda tratava de discussões polêmicas do universo da arte. Os editoriais de Bardi são bastante pessoais e diretos, permitindo um aprofundamento do seu discurso e pensamento. Além de relatar a evolução e os eventos que alteraram os fundamentos do museu, acompanhando-o desde os seus primeiros anos até o projeto, construção e mudança para o MASP–Trianon, na Avenida Paulista.

O MASP da Rua 7 de Abril

“Pensate a un museo che nasce, potrebbe dirsi, in ascensore, spostandosi da un piano all’altro del grattacielo in costruzione dei Diarios Associados di cui è proprietario lo Chateaubriand. Per farlo però dall’interno, come organismo vivente di cultura artistica, e attivare le sue nuove febbri di crescita era proprio il Bardi che ci voleva con la rapidità interattiva dei suoi interessi mentali e con il piglio apostolico, pionieristico, novecentesco che conosciamo fin dai suoi anni italiani”⁶

Por uma iniciativa conjunta, os amigos Assis Chateaubriand e P.M.Bardi começaram a formular os planos do museu. Ao empresário Assis Chateaubriand, acabou recaindo, principalmente, a função ligada à parte financeira. Ele possuía o capital inicial que moveria o MASP, assim como uma rede de influência e relações pessoais. Baseando-se na postura filantrópica do norte-americano Nelson Rockefeller, ele iniciou a compra de obras para o acervo com a proposta de doação: um empresário brasileiro doava a quantia necessária para aquisição de uma obra, e cabia aos jornais de Chateaubriand divulgarem a obra e seu doador por toda a imprensa, dando destaque, status e servindo de exemplo.

P.M. Bardi sempre foi, no MASP, o maior pensador e idealizador. Chamado por Chateaubriand de “professor”, foi o grande visionário de um museu novo, diferente de tudo, muito diferente da Pinacoteca do Estado, conservadora coleção de arte principal, até aquele momento, da cidade de São Paulo. Para compreender a formulação proposta por Bardi para a construção de um museu, será necessário percorrer, brevemente, a trajetória do seu pensamento.

Bardi acreditava que a arte, um fenômeno complexo, era uma atividade humana por excelência, uma vez que era a transformação da natureza em produção humana, em objeto. Partindo desta idéia, tudo na vida era, de alguma forma, arte. Todas as nossas ações, cotidianas ou não, são artes produzidas por um grupo, em um tempo, que define, de alguma forma, sua história, valores, conhecimentos e gostos. Para Bardi, então, era preciso não educar no sentido de

⁶ LONGHI, Roberto. “Il bel museo allestito a San Paolo da un italiano”. In: *Critica d’Arte e Buongoverno 1938-1969*, Firenze: Sansoni, 1985

reformular pensamentos, ou apresentar conteúdos e histórias para serem absorvidos pelo público, mas sim criar. Criar a consciência dos atos humanos, tanto ao longo da história, do já produzido, como do presente e do que pode estar por vir. É a troca, entre seres humanos e artísticos, do conhecimento de pensar e perceber a arte.

Para isso, os museus contemplativos de então, eram limitados. Era preciso um lugar novo, um museu que mais do que conservar e apresentar cronologicamente obras discutisse sobre elas, invertesse sua ordem, comparasse, debatesse, ensinasse. Um museu-vivo, como Bardi chamou depois, um centro cultural, em que as pessoas pudessem ver obras expostas, mas também aprender sobre a história da arte e tentar produzir as suas próprias obras, unindo todas as diversas artes. “Um autêntico laboratório de elaboração e de discussão dos problemas artísticos procurando indicar caminhos de compreensão no campo da arte viva”⁷. Um museu dinâmico, com uma concepção rara até mesmo na Europa, onde boa parte dos museus eram sediados em prédios históricos e tornaram-se “templos da arte”, ainda segundo a concepção museológica do início do século XIX, quando surgiram os primeiros museus. “O museu de São Paulo propõe, ao contrário, misturar arte e vida, passado e presente, é ao mesmo tempo museu e escola, lugar fervido”⁸.

A idéia era acabar com a concepção tradicional de museu como lugar de conservação de obras de arte, apenas expondo-as, de forma cronológica, em um ambiente fechado e parado, como na já existente Pinacoteca do Estado, e em museus por toda a Europa. Tendo como inspiração os novos museus que surgiam nos Estados Unidos - como o MoMA (Museum of Modern Art) em Nova Iorque-, Bardi defendia uma nova visão de museu, de história da arte, de público; era a busca pela integração do museu à cidade, tanto com relação à sociedade, quanto arquitetura, posteriormente originando o projeto MASP - Trianon, em toda sua modernidade e praticidade. O idealizador queria um museu que aceitasse a arte moderna na mesma posição que a clássica, que misturasse as diferentes artes. Como ele mesmo diz, era preciso criar algo novo:

“Nós sabemos o que são os museus do mundo inteiro: organismos estáticos, sempre especializados e circunscritos À sua escolha de materiais, sua eficácia educativa e sua força como construção civil desaparecendo gradualmente. E se não é justo que os jovens, 52 vezes por ano, vão ao futebol e somente uma única vez ao museu, é preciso mesmo reconhecer que seus organizadores não cansam seus cérebros para diminuir a ínfima porcentagem que nós imaginamos.

⁷ BARDI, P.M. Op Cit.

⁸ BIANCONI, Piero. *Il Museo di S. Paolo a Milano. Corriere Del Ticino*. Lugano: 27 de Dez de 1954.

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação da civilização.”⁹

A proposta que Bardi oferecia era a criação e assentamento de um museu com princípio nos museus modernos, em que o trabalho de formação de público, de debates, difusão de idéias, produção de obras de arte passa a ter função determinante em um museu, além das exposições. Em um primeiro momento da pesquisa será necessário, portanto, identificar a discussão inicial de formação do MASP em meio aos questionamentos que começavam a ocorrer no período e envolviam os museus, chegando a mobilizar idéias para a reorganização e constituição de bases para uma definição internacional de museu, processo em constante interrogação. Lina Bo sintetiza essa idéia de efervescência falando sobre o surgimento de alguns museus norte-americanos:

“Junto a cada museu brotou um novo fermento: não só o conservativo e colecionístico, mas o de pesquisas, o do enriquecimento progressivo, com a contínua e cada vez mais geral colaboração do público. No centro desse fermento acha-se uma atividade por assim dizer didática e educativa. Uma atividade vária, múltipla, não cristalizada em rançosos esquemas, mas confiada à iniciativa, ao espírito inventivo, à imaginação e à experiência dos homens. (...)”¹⁰

Em 1946, com grande influência norte-americana, que se antecipou na idéia da criação de uma instituição extrovertida com ação de potencial educativo, contra a concepção tradicional de conservação apenas, foi criado o Conselho Internacional de Museus, ICOM¹¹, que incentivava o intercâmbio de propostas no mundo todo e consolidava a idéia de museu como difusor do conhecimento.

A fundação do MASP se dá neste período, precisamente em 2 de outubro de 1947, se tornando um dos primeiros museus com essas propostas inovadoras. Não tendo ainda sede própria, o museu instalou-se em alguns andares do prédio recém inaugurado da rede de jornais de Chateaubriand, os *Diário Associados*. A estrutura física do MASP se resumia a uma sala principal, para a coleção, outra para exposição didática de história da arte e um auditório para 100 pessoas, que era também espaço utilizado para cursos e atividades práticas¹², com o detalhe de possuir todas as cadeiras dobráveis¹³ de autoria de Lina Bo o que facilitava a utilização do espaço para múltiplas atividades.

⁹ Discurso de Bardi presente no livro TENTORI, F. *P.M. Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

¹⁰ BO BARDI, Lina. “Os museus vivos nos Estados Unidos”. In: *Habitat* n.12. São Paulo, 1952.

¹¹ MORLEY, G. *Les musées et l'Unesco*. Paris : Unesco, 1949.

¹² BARDI, P.M. Op Cit e também BARDI, P.M. *História do Masp*. São Paulo: Inst. Quadrante, 1992.

¹³ Desde o primeiro momento, a organização do espaço, seu aproveitamento, foi feito por Lina Bo, com uma visão moderna e racionalista. Ela deu sempre muita importância ao design como solução, e as cadeiras dobráveis foram o primeiro exemplo no Masp, podendo ser facilmente dobradas e transportadas, alteravam o espaço em

Podemos sistematizar brevemente o MASP como tendo três pilares fundamentais: as Exposições Didáticas e Vitrine das Formas; o acervo (exposição permanente) e as exposições temporárias; e os cursos. Como primeiro pilar havia as Exposições Didáticas e Vitrina das Formas¹⁴, que tinham o intuito de formar um novo público e tornar o museu viável ao público leigo, para não limitar o museu a uma parcela restrita da população instruída, e mesmo para mudar a forma de pensar a arte desta parcela. Em pranchas de vidro, que depois inspirariam os cavaletes de vidro de Lina no MASP -Trianon, eram coladas fotos e reproduções de obras antigas e modernas, objetos e utensílios, moda e indústria, expostas em uma das salas do museu, visando ensinar, educar e questionar os visitantes quanto à história da arte.

Um segundo pilar era formado pelo acervo permanente e pelas exposições temporárias. O acervo, parte trazido por Bardi de seu *Studio*, parte da coleção de Chateaubriand, e parte recém comprada em um ambiente cultural europeu propício¹⁵, foi exposto, numa sala permanente, sob orientação de Lina Bo. Além disso, as exposições temporárias trouxeram importantes nomes da arte brasileira, como Cândido Portinari, e obras internacionais. A direção do MASP, devido aos contatos de Chateaubriand e de Bardi, conseguiu trazer ao Brasil importantes nomes, principalmente de arte moderna, aproximando o país às vanguardas modernas do mundo todo. Alexander Calder, Ernesto di Fiori, Max Bill e Le Corbusier tiveram suas obras preenchendo a sala de exposições do MASP, dando consistência e maior legitimidade internacional ao recém-nascido museu. Pensado por Bardi e Lina, a organização do acervo era também nova, tentando romper com a “sacralidade” da obra, a inacessibilidade do artista, que pode nos remeter a autores como André Malraux, e seu *museu imaginário*¹⁶.

O último pilar base do MASP foram os cursos e edição de revistas de arte. É nesta área que Bardi fecha seu círculo museológico, constituído pelas principais idéias *bardianas* de educação

pouco tempo. Esse apreço pelo design industrial vai se refletir nos primeiros cursos do IAC, que veremos a diante.

¹⁴ Pesquisas acadêmicas sobre a visão de Bardi sobre a História da arte, a defesa da não submissão da arte ao tempo, rompendo com divisões como “arte antiga” ou “arte moderna”, na busca de pensar a arte, como um todo, e mais especificamente sobre como as Exposições didáticas refletem o pensamento *bardiano* de formação de história da arte e formação de público, vem sendo desenvolvidas atualmente, destaque para UNICAMP. Ver: POLITANO, Stela. Op Cit.

¹⁵ Em uma Europa arrasada do pós-guerra, a facilidade de comprar obras de arte era grande. Usando a idéia norte-americana de filantropia, Assis Chateaubriand, jornalista, empresário bem relacionado com a elite brasileira, começa a campanha de filantropia para a aquisição de obras para o museu, que vai durar por muitos anos, uma vez que o governo brasileiro não manifestou apoio e interesse no caso. Em troca de doações em dinheiro, o doador recebia divulgação e propaganda na rede de jornais e rádio de Chato (apelido do jornalista), junto à obra comprada “em seu nome”.

¹⁶ Para André Malraux, cada pessoa tem em si uma espécie de arquivo mental, um acúmulo de conhecimento e de memória visual das obras de arte que já viu : forma-se um museu imaginário, que é individual. Cada formação depende sempre do que cada indivíduo conhece, viu, memorizou. Esse conhecimento que dá origem ao museu imaginário se forma pelo contato com obras de arte, tanto pessoalmente, ao ver as obras expostas em museus, galerias, como pela observação de reproduções. Ver: MALRAUX, André. *As vozes do silêncio*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1952.

pela arte. Não era necessário criar uma “escola acadêmica”, de transmissão do conhecimento, do mestre ao aluno, como nas Escolas de Belas Artes. O professor Bardi queria um espaço livre de criação, de troca e difusão de informação, em um ambiente livre que servisse de estímulo para o conhecimento, tanto teórico como prático. Isso pode remeter ao projeto pedagógico da Bauhaus¹⁷, em que se buscava formar artistas completos, em um sistema livre de aprendizado e produção, ou mesmo ao Museu para Operários, de John Ruskin¹⁸.

É possível também traçar o paralelo entre o pensamento de Bardi sobre o papel das artes na educação da sociedade, e os ideais estéticos de Friedrich Schiller¹⁹. Também se destacam as concepções sociais que Bardi tanto leu e discutiu com o colega Le Corbusier²⁰ de que era preciso existir uma multidisciplinaridade das artes para conduzir a uma igualdade de pensamento e conhecimento. Nota-se o interesse de Bardi em rever os ideais estéticos da arte como base educacional, construindo um museu “transparente”; uma tentativa de aproximar as artes, aumentar as possibilidades, destruir os limites entre um tipo de arte e outro, buscando uma nova interpretação, livre, da vida, da arte, estética, e como consequência, da própria modernidade, sociedade em que se vive. Bardi sintetiza seu pensamento:

“As coisas a serem ditas, a enfatizar num museu, não são numerosas e são simples. É preciso ajudar o homem no seu enorme esforço para perceber as coisas simples, libertá-lo da complicação, do caos; é preciso deixá-lo à vontade na sua pesquisa da medida, da verdade.”²¹

O IAC e o conflito com a FAAP

Assim, foi criada a escola do MASP com diversos cursos, que depois formariam o Instituto de Arte Contemporânea, o IAC. Foram oferecidos cursos de: gravuras, ministrado por Poty Lazzaroto e depois Renina Katz; desenho, ministrado por Gastone Novelli e Waldemar da Costa; escultura, com o docente o polonês August Zamoyski; desenho industrial, ministrado pela Lina Bo; fotografia com Sacha Harnish; além de outros cursos, palestras e seminários com participação de nomes como Gregori Warchavchik, Lasar Segall, Jacob Ruchti, Leopold Haar, e depois Alberto Cavalcanti, Tito Batini, Marcos Margullies, Beatriz de Toledo Segall, Rodolfo

¹⁷ A Bauhaus é uma referência fundamental para Bardi. Para melhor entender o mencionado pilar do MASP, formador de sua museologia, dentre diversos títulos, ver: ITTEN, Johannes. *Design and Form – The basic course at the Bauhaus and later*. Ravensburg: Van Nostrand Reinhold Company, 1975.

¹⁸ Bardi inclusive cita tal referência em seu discurso em *Sodalício com Assis Chateaubriand*, de 1982: “Longe de modestos orgulhos inventivos, apressei-me em escrever que havia tirado as idéias do famoso Museu para Operários de Ruskin”.

¹⁹ Em 1791, Schiller se correspondeu com seu mecenas, o Príncipe de Augustenburg, apresentando suas reflexões sobre arte, estética e educação da humanidade. “As Cartas Sobre Educação Estética” foram publicadas em 1795, na revista *Die Horen* [As horas]. É considerado seu maior e mais importante trabalho, sendo definido como o primeiro conjunto (espécie de manifesto programático) para uma crítica estética da modernidade.

²⁰ LE COURBUSIER, 1979; 1996.

²¹ BARDI, P. M. *Musée hors des limites*, traduzido em TENTORI, F. Op. Cit

Lima Martensen, na Escola de Propaganda, que dará origem a atual ESPM, e os maestros Mário Rossini e André Kovach²². Os temas oferecidos, diversificados, unindo os tradicionais das artes plásticas, como escultura, gravura, com temas mais modernos, como desenho industrial, fazia parte da escolha educacional do museu, da sua visão museológica diversificada, que buscava, acima de tudo, unir a vida a arte. O corpo docente de artistas, críticos, foi determinado visando tornar concreta a idéia de troca entre os que ensinam e aprendem, a partir das experiências práticas e teóricas de cada um.

Os cursos oferecidos pelo IAC do MASP tinham, desde sua concepção, até a escolha dos assuntos e docentes, as idéias de Bardi sobre educação das artes; tem sido, então, parte importante da pesquisa pensar e buscar reconstruir a formação do IAC, relacionando ao pensamento sobre educação e arte de Bardi, de modo a entender mais a fundo a base teórica deste, o processo de desenvolvimento do IAC no MASP, e a importância de ambos na museologia do MASP na Rua 7 de Abril.

Por fim, a então pesquisa, em um futuro breve, seguirá o trajeto de procurar compreender alguns dos acontecimentos que podem ter alterado a proposta inicial da missão artística que cabia ao MASP, como o caso do acordo com a FAAP. Concretizado por volta de 1957, ficou concordado que a Fundação forneceria o espaço para o MASP se instalar, e este ofereceria seus cursos e seu acervo. Averiguar os motivos do rompimento desse acordo tornou-se um dos objetivos centrais da pesquisa, com o intuito de entender o quão significativo foi, para a estrutura do museu, a perda de sua escola, o IAC, para a FAAP, que ocasionou o retorno do museu à antiga sede, agora desprovido da sua parte pedagógica. Mais do que os motivos do rompimento entre as duas instituições, o interesse é investigar o quanto e como este caso influenciou e/ou alterou o ideal de museu *bardiano*.

Bibliografia

ARAÚJO, Emanuel. *Um certo ponto de vista – Pietro Maria Bardi 100 anos*. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado em comemoração ao centenário de nascimento do Professor Pietro Maria Bardi, organizada pelo Instituto Lina Bo e P.M Bardi, São Paulo: 14 a 29 de outubro, 2000.

BARDI, Pietro Maria. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Fiat Brasil, 1982.

_____. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

²² Para maiores detalhes ver: BARDI, 1992 e também RUGHTI, Jacob. “Instituto de Arte Contemporânea”. In: *Habitat n. 3*. São Paulo, 1957.

_____. *Pequena História da Arte – Introdução ao Estudo das Artes Plásticas*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BASTOS, Elide e RÊGO, Walquiria (orgs). *Intelectuais e Política – A moralidade do compromisso*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.

BO BARDI, Lina. “Função social dos museus”, In: *Habitat n.1*. São Paulo: 1950.

LONGHI, Roberto. “Il bel Museo allestito a San Paolo da em italiano”. In: *L'Europeo*. Milão: 5 de dezembro de 1954.

READ, Herbert. *Education through art*. New York: Pantheon Books, 1949.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa serie de cartas - Friedrich Schiller*; tradução Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

TENTORI, F. P.M. *Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

O TELHADO DE CHUMBO: REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA E A ARTE NA OBRA DE ANSELM KIEFER

Márcia Helena Girardi Piva*

A Catedral de Colônia iniciada na Idade Média e concluída - após várias interrupções - no século XIX guarda as marcas de toda uma história. Resistiu a duas guerras mundiais e perpassa a complexidade de mudanças histórico-sociais ocorridas desde o início de sua construção até os dias atuais. Algumas conexões sobre esta catedral e obra de Anselm Kiefer, tornam-se propositoras de reflexões relacionadas à materialidade presente na arte contemporânea, especificamente a utilização do chumbo na obra de Kiefer e sua relação com a história. Questões que permeiam peculiaridades da produção do artista serão levantadas como maneira de destacar os ecos de tempos distantes que ainda ressoam na atualidade.

O presente artigo parte da questão sobre a utilização do chumbo como um dos materiais de predileção de Kiefer e dos elos entre suas várias conotações e seu local de origem. O chumbo utilizado por Kiefer é originário do telhado da catedral de Colônia - adquirido pelo artista nos anos 1980 -, durante uma das várias restaurações pela qual passou este monumento.

Inspirada em modelos franceses, a Catedral de Colônia foi projetada no estilo predominante da época, o gótico. Sua construção foi iniciada no século XIII (1248) e levou, com as interrupções, mais de 600 anos para ser completada.

A planta do mestre de construções Girard, trazido especialmente da França, previa uma igreja gótica ainda mais majestosa, alta e elegante do que as francesas. Por mais de três séculos, os construtores do templo procuraram manter-se fiéis aos planos originais. Porém, em 1560, pela falta de dinheiro e desinteresse - pois para os renascentistas o gótico estava ultrapassado - a construção foi interrompida. Iniciativas para concluir a construção acontecem a partir da redescoberta dos planos originais da Catedral, que em 1842 teve suas obras retomadas. Concluída em 1880, com seu telhado de chumbo, era o prédio mais alto do mundo.

Ao final da Segunda Guerra a cidade de Colônia encontrava-se em ruínas. A Catedral, alvo de 14 ataques por bombas, sobressaía em meio aos destroços e ao caos, e a visão de suas torres majestosas, medindo 157 m de altura, apesar de danificadas, deram à população a coragem para recomeçar. Sua reconstrução foi completada em 1956, mas até hoje suas restaurações são constantes.

* Universidade Estadual de Campinas –UNICAMP, Doutoranda/Mestre em Artes/FAPESP.

Esta construção, fragmentada pela história, bombardeada pela Guerra, que em meio às ruínas mostrou sua potencialidade ao resistir às ações humanas e ao tempo, propõe uma aproximação tanto à história de vida como ao processo criativo de Anselm Kiefer.

O artista, nascido em 1945, vivenciou em sua infância a preocupação generalizada na Alemanha – durante o período pós-guerra – de reconstrução de moradias. Foi a partir desta vivência que o pintor registrou a ideia das ruínas não como algo negativo, que chega ao seu final, mas sim como uma potencialidade de renovação, de transformação e recomeço.

A história da Catedral de Colônia e obra de Kiefer aproxima-se quando o artista adquire o chumbo proveniente do telhado deste monumento, o qual irá utilizar como material de criação em suas obras. O artista foi atraído pela ideia de adquirir parte do chumbo de uma catedral iniciada no século XIII e concluída no século XIX. As placas de chumbo utilizadas por Kiefer remetem ao registro da história através das marcas do tempo. A história particular ligada à Alemanha não está somente vinculada ao telhado da catedral, mas insere-se nos vestígios incorporados pela própria obra do artista, em que seus temas iniciais - ligados à história alemã¹ - desdobram-se, posteriormente, entre temas universais.

Diversos materiais como a palha, as cinzas, cerâmica, carvão entre outros elementos são frequentes em sua prática artística e sugerem questões referentes ao transcorrer do tempo, ao efêmero e ao transitório². Os materiais, incorporados por Kiefer em suas criações, alcançam uma nova potencialidade, passam a ser estímulo para a criação e condutores de todo um processo. Para o artista, os materiais são utilizados quando provocam uma ideia, contida no próprio material, que causa uma atração. Kiefer foi atraído inicialmente pelo chumbo - ao consertar algumas tubulações em sua antiga casa na Alemanha -, a água escorrendo pelos encanamentos deste metal o deixou fascinado. Esta experiência, conta Anselm Kiefer, foi algo impactante - era um material que podia ser moldado, amassado.

Diferente das cinzas ou da palha, o chumbo propõe transformações. A superfície do chumbo guarda marcas, através de resultados aleatórios que ocorrem no processo de sua fusão e

¹ A frase de Lauterwein (2006): “Uma placa de chumbo cai sobre o povo alemão”, remete ao contexto histórico da Alemanha pós-guerra e sua influência na trajetória artística de Anselm Kiefer. A arte alemã, e sua tradição dentro da história, encontravam-se bombardeadas pela catástrofe histórica. O artista não concordava com a amnésia estética e política - que como um consenso foi instituída entre o povo alemão no pós-guerra – e muito menos ao esquecimento de todo um seguimento da arte alemã. Desta forma, acaba por transgredir este consenso coletivo, através de suas obras iniciais de intenso teor provocativo. Nos anos 1980, os temas essencialmente ligados à cultura e povos germânicos vão tornando-se cada vez mais raros, dirigindo-se, sobretudo aos temas da cultura judaica através dos quais passa a tecer potentes redes que conectam diversos tempos, configurando outras relações entre a arte e a história.

² Suas obras são colocadas ao ar livre - em contato direto com a ação do sol, da chuva e do vento – como busca de uma aceleração do processo de significação do “passar do tempo”, não como ilusão, mas sim com o tempo agindo de maneira real.

coagulação, ou de sua oxidação – que pode ser natural, lentamente esperada ou bruscamente provocada -, e que nos remete ao processo criativo de Kiefer como um todo.

Para Kiefer tudo é um processo permanente: movimento, mudança, metamorfose. O chumbo não é somente um instrumento plástico satisfatoriamente estético. Sua potência poética não é mais reduzível às suas conotações mortíferas, melancólicas ou alquímicas, nem à soma de suas ressonâncias. Kiefer comenta que o chumbo o “afeta” mais que qualquer outro metal porque possui uma “aura”, uma aura que o transforma em mais “um material para as ideias”.

Segundo Andreas Huyssen (1997, p.210), o chumbo usado por Kiefer permanece fundamentalmente ambivalente: ele pode se tornar ouro dos alquimistas, mas continua venenoso. Ele protege contra radiação, mas absorve toda a luz. É cinza, matéria morta, mas começa a brilhar se submetido ao processo de erosão e oxidação. É associado a Saturno (o último planeta iluminado do nosso sistema solar), com escuridão, com amargura negra e melancolia, e a melancolia sempre foi considerada central à imaginação artística.

Arasse (2007) refere-se à arte de Kiefer como, em parte, clássica: no sentido de manter uma relação estreita com alguns vestígios ligados à pintura de paisagem, à utilização da perspectiva ou às grandes dimensões de suas telas. Porém, suas formas artísticas “clássicas” são habitadas pela presença dos materiais e, portanto, por procedimentos contemporâneos.

O sentimento de melancolia transparece como característica, revelado através da permanência do conflito presente em seus temas - “opõe a missão espiritual da arte (sobretudo a tradição alemã) ao pensamento de sua situação histórica – quanto à impossibilidade, depois de Auschwitz, da continuidade desta tradição” (ARASSE, 2007, p.235, tradução nossa).

A utilização do chumbo passa a ser uma prática constante em suas obras, a ‘melancolia do chumbo’ serve menos a exprimir a situação do artista alemão que a condição espiritual do artista em geral e, a contradição entre a busca de um ideal e a tragédia da história (ARASSE, 2007, p.238).

O chumbo condensa a expressão de um desejo espiritual na arte e o sentimento de sua impossibilidade histórica ou, sobretudo, da perda irremediável para um artista alemão contemporâneo da confiança na dimensão e na transmissão espiritual da arte. O chumbo faz referência ao planeta Saturno e ao sentimento de melancolia a que ele nos remete. “Em 1985, este sentimento dará nascimento à ‘Paleta com Asas’, que pelo seu material, suscita no espectador a experiência física da impossibilidade da arte em ‘alcançar seu vôo’.” (ARASSE, 2007, p.238 – tradução nossa).

A enorme escultura de Kiefer “Paleta com Asas” (Fig.1) pôde ser vista pelo público brasileiro, no terceiro andar do prédio da Bienal Internacional de São Paulo, em 1987. O artista representa a paleta - instrumento de trabalho dos pintores clássicos - com imensas asas abertas, insinuando um vôo. Ao contrário da leveza sugerida pela obra, o visitante surpreendia-se ao se aproximar e constatar que o trabalho era feito de uma pesada estrutura de chumbo. A escultura reflete a impossibilidade, está presa ao solo, não pode voar, nem expressar o que pretende, é um conceito materializado em um objeto de arte.

Segundo Lauterwein, Kiefer é um pintor conceitual porque inicia sua produção em uma época em que a arte da pintura é posta em questão. Andrea Lauterwein e Daniel Arasse analisam a paleta - elemento constante em muitas obras de Kiefer - como um objeto que simboliza a discussão sobre a tradição da pintura e a responsabilidade do artista. Segundo os historiadores, a discussão do pintor em relação à pintura clássica passa a ser conceitual quando Kiefer abandona a paleta, substituindo-a pelo livro e consequentemente pelo chumbo.

O chumbo passa a ser, muitas vezes o suporte de sua pintura, substituindo a tela, incorporado sobre ela ou recobrando partes da mesma. Em “As mulheres da revolução” (Fig.2) - apresentada na Bienal de 1987 - a presença do chumbo domina tanto o suporte artístico como a representação sobre este. São identificados, nesta obra, fragmentos do mundo real: flores e folhas com qualidades medicinais, mas que na condição em que se encontram - amareladas, sem odor, apertadas entre a superfície do quadro e pedaços de vidro -, têm um significado ambíguo. Embora sejam indícios de vida e de cura, elas próprias estão mortas. O funil para colocar sementes na terra e o instrumento de jardinagem que normalmente seria feito de madeira sugerem a impossibilidade, pois ambos, presos com arame, são feitos de chumbo, e por isso, pesados e impraticáveis pelo seu próprio material. Segundo Armin Zweit (1987), “são contradições inerentes da obra, que consistem em demonstrar que as evocações nela contidas são estéreis”.

O chumbo, com suas propriedades: macio, flexível e opaco, serviu de ideia para juntar finas folhas do material para confeccionar livros e para utilizá-lo como elemento estrutural de suas obras. O livro³, para Kiefer é um repertório de formas, é uma maneira de materializar o tempo que passa, o tempo que foi. Feitos para serem folheados, tornam-se uma forma entre o

³ Na prática artística de Kiefer, o uso do chumbo passa a ser intensificado principalmente na criação de livros. Os livros de chumbo e suas imensas bibliotecas refletem questões conceituais relacionadas à função da arte no decorrer da história. O livro de chumbo como maneira de preservar, em situações catastróficas, registros da própria humanidade e então possibilitar um recomeço, um futuro. Suscita a ideia de proteção, da preservação da memória e da história. Estas questões estão relacionadas com o pensamento do artista sobre as ruínas, que envolvem sua história de vida e propõem diversas reflexões.

objeto e o quadro, o livro e a escultura. “Em um quadro, em um simples olhar você vê tudo, mas no livro você vê apenas uma faceta, o resto é como evitado, roubado do olhar”. (KIEFER, 2007 apud AMEL, 2007, p.12)

Segundo Huyssen (1997), a exploração da tensão entre banalidade e sublime pode ser tão central no trabalho de Kiefer quanto a dialética baudelairiana do eterno e fugidio foi para o modernismo. Em muitos de seus trabalhos a sensação de resguardar, proteger, deixar registrado para além dos tempos é evidente. Utiliza o chumbo em suas bibliotecas que guardam imagens do mundo, quase sempre a paisagem e pedaços dela.

Pisada, esmagada pelas rodas de veículos diversos, expostas ao tempo, o chumbo adquire uma textura irregular e uma grande variedade de coloridos (cinzas, ocres, vermelhos, verdes, laranjas...) que dão a estas páginas uma beleza ímpar, às vezes pesada, às vezes suntuosa, o aspecto de palimpsesto traça, portanto, intervenções múltiplas, sedimentadas e irremediavelmente indecifráveis. Como tal, estes livros aparentemente “virgens” participam plenamente do sentido da obra. Cerca da metade dos livros marcam uma intervenção artística – eles contêm fotografias, materiais e objetos diversos, suas páginas contêm traços de pintura, que são recobertas com argila, etc. Estes livros não têm títulos, mas como sempre, eles manifestam os temas. Aqueles dirigidos aos quatro elementos aproximam-se a um grande número: o ar (fotografias aéreas de nuvens), a água (as ondas do mar), a terra (vistas aéreas ou argila), o fogo (por meio da energia nuclear referida pelo reator instalado no atelier e cujas fotografias já haviam sido utilizadas em obras anteriores). (ARASSE, 2007, pp. 169-177 – tradução nossa).

A biblioteca monumental *Zweistromland* (Fig.3) se refere à Mesopotâmia, terra dos rios Tigre e Eufrates, origem das tradições cristãs e judaicas. Sua extrema inventividade é provada na realização de cada livro, na sutileza sempre renovada em relação à colocação do chumbo e dos outros elementos, como argila aplicada com pincel, areia, cabelo ou colagens de paisagens aéreas.

Daniel Arasse (2007) chama à atenção para a dimensão íntima desta obra monumental, cujo conteúdo dos livros nos é ainda desconhecido. O autor salienta que, pelo seu próprio aspecto, esta escultura nos coloca na presença de um saber também manifestadamente inacessível e aparentemente imemorial, retornando ao tempo dos titãs que, sozinhos poderiam manipular estes volumes e colocá-los em desordem sobre as prateleiras.

O conhecimento deste saber nos é acessível somente através de reproduções fotográficas em catálogos ou livros, que reforçam ainda a aura dos volumes de chumbo, originais únicos, irremediavelmente distantes em sua própria proximidade.

Segundo Arasse (2007, p.178), *Zweistromland* propõe na relação sobre a contemplação dos vários livros, a da idéia de Livro (remetendo-nos ao Antigo Testamento), contendo um saber como veículo da memória. A contemplação do conjunto seria uma maneira de nos posicionarmos conscientemente sobre a inacessibilidade deste saber – os livros são pesados e de difícil manipulação - e a impossibilidade da transmissão de alguns conhecimentos. Os livros aparecem como os depositários do conhecimento e os espectadores como destinatários que são, inevitavelmente, excluídos de sua parte.

As bibliotecas de chumbo assim como as Catedrais Góticas simbolizam uma maneira de resguardar a memória deste mundo - através dos vestígios - entre as marcas do chumbo ou da pedra. Tanto os edifícios de pedra, construídos para durar para sempre - com suas torres que pretendiam a proximidade com o céu -, como as monumentais bibliotecas de chumbo de Kiefer, direcionam nosso olhar ao passado, mas também ao futuro. Uma visão sobre as grandes obras criadas pelo homem, condenadas a uma fatídica efemeridade.

Segundo Daniel Arasse (2007) Kiefer procura mostrar um “re-encantamento” do mundo, entendendo-se no termo “encantamento”, a presença ativa, viva, do sagrado no mundo, e “tudo que chama esta presença pode comportar a magia e o encantamento, para fazer se reencontrar o tempo do sagrado e a temporalidade da história humana”. O chumbo da catedral de Colônia na obra de Kiefer sugere que do mais distante passado ao momento atual, torna-se possível deixar visível os resíduos da memória do tempo. Kiefer procura resgatar alguns valores, de quando éramos unidos à natureza e regidos por ela, quando havia uma hierarquia que vinha do céu em direção à terra e uma permeabilidade entre mundo natural e o indivíduo. Uma estrutura espaço-tempo próxima a que se perdeu no Período da Idade Média - onde a fluidez do espaço e do tempo era emanada pelo corpo e a idéia de tempo não era linear, mas do tempo cíclico.

O afastamento do sagrado é sugerido pelo artista como uma reflexão sobre a sociedade atual. Através de seus temas o artista evoca tempos distantes para levantar questões contemporâneas. O exílio, as ruínas do próprio lar da pintura, o distanciamento da tradição clássica, passam a propor reflexões sobre o contexto atual, como as catástrofes pressentidas pelas ações devastadoras do homem contra a natureza e suas prováveis consequências no âmbito global contemporâneo.

Tais questões podem ser observadas na obra “Lilith no mar vermelho”(Fig.4). Segundo Arasse (2007), seu potencial poético se manifesta na pesada suavidade do chumbo,

na sua maleabilidade, e no uso que de fato Kiefer lhe dá, quando, em um movimento ondulatório que evoca as ondas do mar no ciclo de seu vai-e-vem, remete à ideia da retirada e do retorno eternos. Ele chega assim a condensar nos materiais, inscritos um no outro, um sentimento de fruição vital e aquele do irremediável peso da morte. A apresentação do tema evoca irresistivelmente a retirada providencial das águas que permitiram a Moisés e seu povo de cruzar o mar, em busca da Terra prometida.

Estas obras em chumbo são então exemplares da caminhada de Kiefer. Elas confirmam um deslocamento de sua inspiração, aprofundados com estratos anteriores, arcaicos, das questões que são próprias do artista. Para Arasse, elas mostram também que este aprofundamento quase arqueológico é indissociável de um trabalho rigoroso sobre a escolha e a colocação dos materiais na obra: Kiefer trabalha para alcançar uma forma na expressão de um sentimento e de uma ideia que anime sua necessidade criativa. Isto se faz particularmente bem no uso do chumbo - que promove um distanciamento aos moldes clássicos de representação. A utilização do chumbo está mais ligada ao efeito, físico e psíquico que sua presença material exerce do que ao que representa. Por sua plasticidade física e as qualidades visuais que sua elaboração autoriza, o chumbo permite à Kiefer não somente representar uma idéia ou um sentimento, mas de os concretizar – ou, segundo Arasse (2007), para empregar um termo melhor adaptado tanto ao processo técnico de Kiefer como aos registros sedimentados de seu imaginário, de nos colocar em presença de sua concretização.

Toda sua produção propõe mergulhos profundos, através do significado proposto pela matéria plástica. O chumbo representa uma reunião de processos, materiais e físicos, mentais e espirituais. Por suas qualidades naturais, ele se presta a manipulações muito diversas e guarda a marca das transformações que sofreu. Com relevante peso conceitual, é um material que nos remete a questões paradoxais: é altamente impermeável, não pode ser penetrado pelos raios X, porém foi utilizado no telhado de uma catedral gótica que buscava - através de construções cada vez mais altas -, a união com o céu.

Mesmo ao deslocar-se de um tempo a outro, os temas de Kiefer tornam-se testemunho de sua história. Eles permeiam toda a sua produção em uma constante busca por encontrar uma maneira de chamar à atenção sobre a catástrofe a qual a humanidade está fadada.

A utilização do chumbo, que protege, mas também contamina, nos remete a discussões sobre a história e a arte. Assim como o telhado de chumbo que guarda as marcas das transformações que sofreu no decorrer da história, a obra de Kiefer também deixa permanecer

vestígios da tradição, que através de procedimentos contemporâneos propõe reflexões sobre o lugar da arte no contexto atual.

Referências Bibliográficas:

AMEL, Pascal. Les bourreaux ont-ils gagné? Entretien Anselm Kiefer avec Pascal Amel. **Art absolument** – Grand Palais Anselm Kiefer Sternenfall (Chute d'Étoiles). Paris, Monumenta, 2007.

ARASSE, Daniel. **Anselm Kiefer**. Paris: Regard, 2007. 343p.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. 255p.

LAUTERWEIN, Andrea. **Anselm Kiefer et la poesie de Paul Celan**. Paris: regard, 2006. 253p.

ZWEITE, Armin. **Paisagem Universal e Super-História** a respeito de algumas obras de Kiefer. Tradução George Bernard Sperber. Catálogo Biennale São Paulo. República Federal da Alemanha, 1997. 32p.

Imagens:



Fig.1- (1985), Anselm Kiefer, **Paleta com Asas**, chumbo, aço e estanho, 250 x 700 x 140 cm.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.



Fig.2- (1991), Anselm Kiefer, **As Mulheres da Revolução**. Acrílica sobre chumbo com vidro, madeira, chumbo, lírio e uma rosa, 240 x 400 cm. Fonte: ARASSE, 2007, p.241.



Fig.3 - (1985-1989), Anselm Kiefer, **Zweistromlan**,. Aproximadamente 200 livros de chumbo sobre estante de ferro com vidro e fio de cobre. Aprox. 500 x 800 x 100 cm.

Hans Rasmus Astrup, Oslo. Fonte: ARASSE, 2007, p.170-171.



Fig.4 - (1990), Anselm Kiefer, **Lilith no Mar Vermelho**. Chumbo, emulsão, roupas e cinzas sobre tela 280 x 625 cm. Coleção Erich Marx, Berlim. Fonte: ARASSE, 2007, p. 246-247.

O ATELIÊ GÉRÔME: A FUSÃO ENTRE A TRADIÇÃO DA *ÉCOLE DES BEAUX-ARTS* COM A JOVIALIDADE DO *MOULIN ROUGE*¹

Marcela Regina Formico*

A presente comunicação propõe desconstruir o ambiente do ateliê acadêmico utilizando principalmente como fontes, cartas escritas por ex-alunos com relatos de sua instrução, escritos do próprio Jean-Léon Gérôme, seja em cartas ou mesmo prefácios em publicações de livros de arte da época, biografias sobre o artista, principalmente as escritas no início do século XX.

“Le peintre est toujours remarqué pour sa silhouette droite, son port militaire, sa peau lisse "comme peinte par lui-même", ses cheveux en brosse. Les photographies montrent qu'à plus de soixante ans, c'est toujours un très bel homme. Les exemples de la sévérité du maître sont nombreux. Plus nombreux encore sont ceux de sa sollicitude pour ses anciens élèves. Mais si on vante son goût éclectique, son enseignement tolérant, on révèle parfois ses vues étroites et ses façons autoritaires à l'atelier.”² (ACKERMAN, 1992: 197)

A descrição de Jean-Léon Gérôme remete a uma imagem de um artista/professor que apresenta grande rigor de conduta e de postura perante as cátedras dos ensinamentos acadêmicos. Exatamente, era esta a impressão que repercutiu em um primeiro momento das pesquisas a respeito deste artista francês, a figura de um sargento munido de um pincel e uma paleta disposto a sempre defender os ideais acadêmicos da *École des Beaux-Arts*. A fotografia (fig.1) tirada em 1900 quando então Gérôme foi agraciado com a nomeação de Grand Officier de la Légion d'Honneur seria a perfeita tradução de caráter imagético da descrição citada anteriormente. Um homem de postura impecável, cujo uniforme acaba por agregar um ar solene e de respeito à sua figura masculina marcada pelos traços do tempo com sua volumosa cabeleira grisalha e seu

¹ Esse artigo desenvolveu-se a partir de um dos capítulos de minha Dissertação de Mestrado em Artes Visuais intitulada *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*, orientada pela Prof^a Dr^a Claudia Valladão de Mattos. O segundo capítulo, onde aborda a formação de Oscar Pereira da Silva em Paris dentre os anos de 1890 a 1895, como aluno do ateliê de Jean-Léon Gérôme.

* Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestranda em Artes Visuais. Agência financiadora – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

² Tradução de próprio cunho:

O pintor é sempre reconhecido por sua silhueta reta, o seu porte militar, sua pele lisa, “como as pintadas por ele mesmo”, e seus cabelos escovados. As fotografias demonstram que mesmo possuindo mais de 60 anos, ainda Gérôme é um homem muito bonito. Exemplos da severidade do mestre são muitos. Ainda mais numeroso é sua solidariedade com seus ex-alunos. Apesar de seu gosto eclético, seu ensino tolerante, por vezes revela seus pontos de vista estreito, que tomam por autoridade no ateliê.

bigode característico desde os anos em que assumiu o cargo de professor em um dos ateliês da École em 1863.

Ao aprofundar a pesquisa, a imagem deste artista severo e acadêmico foi se dissolvendo e ganhando novas formas, mostrado um lado até então desconhecido, a idéia de um espírito jovial e bem humorado, até mesmo irônico, acabou por complementar sem anular a antiga postura. A dualidade tradição e jovialidade criaram uma percepção complexa do artista. Gérôme deixou de ser à primeira vista, aquele artista simplesmente acadêmico, ou pejorativamente conhecido como *pompier*. A respeito a essa classificação de pintor/pintura *pompier*, Gérôme galga de uma postura enérgica: “Messieurs, Il est plus facile d’être incendiaire que d’être pompier”³ (MOREAU-VAUTHIER, 1906: 8). As palavras proferidas pelo artista demonstram uma defesa irônica frente a acusação proferida por um político na Assembléia do Institut, pontuando que a arte ensinada na École des Beaux-Arts não possui mais lugar, estaria em ruínas. A ironia se encontra na brincadeira com o termo “*pompier*” resignado a distinguir a pintura burguesa acadêmica, porém no francês literal significa bombeiro. Eis então a brincadeira, “é mais fácil ser um incendiário do que um bombeiro”.

O espírito irônico e bem humorado de Gérôme não se expressa apenas nas palavras, em suas obras de arte o mesmo fenômeno é perceptível. O exemplo mais completo se encontra na tela “O PTI CIEN” (1902) (Fig. 2), realizada para um concurso de letreiros aberto no Hôtel de Ville. O quadro reúne características da pintura acadêmica com uma elaboração da temática mais próxima das obras da modernidade e a presença de um toque humorístico. A pintura retrata um cão portando um monóculo, acima dele flutua óculos estilizado conforme a época, emoldurando um par de olhos sem rosto, e abaixo da figura canina segue os dizeres “O PTI CIEN” sob um fundo monocromático. A brincadeira da composição reside neste jogo de palavras, da mesma forma que ocorre com o termo “*pompier*”, unindo as consoantes forma a palavra oculista em francês (*opticien*) enquanto que as mesmas separadas formam, conforme retratada na pintura, os fonemas: “*pti*” que se remete a “*petit*”⁴ e “*cien*” relacionado à palavra “*chien*”⁵ o que resulta na encantadora figura do pequenino cão vira-lata “posando” na postura do cachorro sentado apresentando no olho direito um monóculo. Ao completar toda a moldura da tela foi realizada segundo a temática proposta, com dois binóculos emoldurando as extremidades superiores, uma lente de aumento no centro superior e na parte inferior outro óculos no mesmo estilo retratado no painel.

³ Tradução: “Senhores é mais fácil ser um incendiário do que ser um *pompier*”. *Pompier* significa bombeiro em francês

⁴ *Petit* significa pequeno em francês

⁵ *Chien* significa cão em francês

O interessante de observar nesta composição é que apesar de Gérôme criar uma obra de grande criatividade, a execução pictórica do cachorro continua leal aos pressupostos que o artista francês persegue fielmente em toda a sua carreira. Um artista acadêmico por excelência, defensor dos princípios acadêmicos defendidos pela École, baseado no conceito de emulação, ou seja, o estudo da natureza ligado a tradição clássica, a imitação, compreensão através da observação da linha natural (principalmente dos corpos), e buscando encontrar através deste estudo o belo na transmissão da imagem captada pelo olhar e transferida para o desenho. A pintura possui como estrutura basilar, o desenho, que confere a arte o caráter científico, permitindo a imitação fiel da natureza.

Segundo um dos melhores alunos de Gérôme, Pascal Dagnan-Bouveret, relembra conversas que teve com seu professor, na declaração abaixo se pode compreender o repetitivo conselho dado aos alunos sobre ser sempre fiel a natureza e quais seriam seus principais modelos artísticos:

"Son enseignement devant la nature portrait surtout sur la construction, le caractère de la forme. Pour la composition, il nous recommandait de voir toujours la scène dans son ensemble et en plan et d'en faire le tour par l'imagination, pour voir d'où elle se présentait le mieux comme beauté, comme pittoresque et comme expression. La clarté, c'est ce qu'il exigeait d'abord, prétendant qu'un paysan, un simple devait tout de suite comprendre. (...) Les deux sommets de son admiration étaient Phidias et Rembrandt. Ils étaient pour lui ceux qui avaient le plus aimé et le mieux rendu la nature"⁶ (MOREAU-VAUTHIER, 1906: 183-184)

A lembrança de Dagnan-Bouveret, permite observar algumas características presentes no conjunto da obra de Gérôme. O artista francês é um observador nato, um pintor-viajante, compondo diversas telas a partir das paisagens clássicas e orientais presenciadas por ele na passagem por Nápoles, Egito, Turquia, ao longo de sua vida.

O ícone da pintura acadêmica se encontra em Jacques-Louis David e suas obras neoclássicas, porém Gérôme consegue em parte se desvencilhar do mundo clássico. Dentre os modelos apontados pelo artista se encontra o escultor clássico, Phidias, que apresenta um apurado senso de dimensão do corpo humano, e de proporções exatas. Ao mesmo tempo coloca ao seu lado o pintor da escola Holandesa do século XVIII, Rembrandt, reconhecendo em suas

⁶ Tradução: "Seus ensinamentos devem frente à natureza se revelam sobretudo a partir de sua composição, o caráter da forma. Para a composição, ele nos recomendava observar sempre as cenas em seu conjunto e delas fazer um plano (esboço) e a partir deste momento recriar a cena na imaginação, para então observar onde ela melhor se apresenta, como belo, como pitoresco e como expressão. A luz, é a primeira que se exige, aludindo um pintor de paisagem, deve sempre compreender. (...) Os dois mestres de sua admiração eram Phidias e Rembrandt. Eles eram para ele aqueles que mais amava e que melhor copiavam a natureza."

obras um amor pela natureza, através da simplicidade e sinceridade de suas pinturas e gravuras. Segundo Gérôme, o artista holandês era um grande pintor e poeta, pois suas obras estão impregnadas de sensações visuais. Rembrandt seria o mestre ideal da pintura em seu ponto de vista. A união destes dois modelos de arte torna Jean-Léon Gérôme um mestre segundo as noções de um realismo acadêmico.

Para finalizar a compreensão da arte de Gérôme, o crítico e artista norte-americano Eugene Benson, escreveu em 1866 um artigo para a revista *The Galaxy*, a respeito do artista francês, que consegue reunir em um parágrafo apenas, a caracterização da arte de Gérôme que se encontra repetida em diversas biografias escritas ao seu respeito, como as obras de Victor M. Guillemin (1904), Albert Soubies (1904), Moreau-Vauthier (1906), Henri Rameau (1978), e Henry M. Roujon. É interessante observar que a maioria dos trabalhos biográficos foram publicados dentro de um curto espaço de tempo, desde o falecimento de Gérôme, em 10 de janeiro de 1904. Entre as características ressaltadas pelos escritores é apontado a existência de uma mistura de ideais acadêmicos com um estilo próprio de seu temperamento como artista:

“Ele investiga como um antiquário; ele é severo como os classicistas; ele ousa como os pintores românticos; ele é mais realista do que qualquer outro pintor de seu tempo, e ele carrega em sua arte mais do que qualquer de seus contemporâneos, a elaboração da superfície de suas telas e a ciência de seu design. Como uma mente moderna, ele viaja, ele explora, ele investiga, ele tenta exaurir seus temas. Ele trabalha sem deixar nada não mencionado, ele domina em sua totalidade seus temas” (BENSON, 1866: 582)

Abranger ainda que de forma resumida a caracterização da arte de Jean-Léon Gérôme contribui para a segunda parte deste artigo, compreender o ateliê Gérôme como lugar de formação de jovens artistas e a rotina vivenciada por eles dentro do ateliê da École des Beaux-Arts.

A primeira parte do presente texto forneceu uma compreensão da forma como a tradição da École des Beaux-Arts apenas compõe a superfície do artista. Afirmativamente Gérôme foi um grande defensor a tradição acadêmica, mesmo quando a própria École realizou em 1884 uma exposição em homenagem póstuma à Edouard Manet, como professor e representante dos professores de pintura no Conselho Superior⁷ não aceitou em nenhum momento que o pintor impressionista recebesse a honraria de um Memorial. O Impressionismo para Gérôme é considerado aos seus olhos uma arte degenerada, uma horrível influência aos seus alunos. O motivo para tanto desafetos não se trata de questões particulares e sim uma questão de afinidade

⁷ Jean-Léon Gérôme foi nomeado representante dos professores de pintura na administração da École des Beaux-Arts desde 1874, cargo ocupado por este até a sua morte, apesar do artista não possuir grande afeição por encargos administrativos que diversas vezes era negligenciado devido as diversas viagens para o Oriente.

estética, a minúcia do desenho e acabamentos da superfície são características cruciais para o professor e o Impressionismo seria uma arte que não demanda um aprimoramento técnico, tal qual, não existe uma observação dos detalhes, que só podem ser representados através do desenho, um domínio da fatura e da linha.

No entanto, durante os 40 anos que lecionou para mais de 2 mil alunos, não se pode afirmar que em sua totalidade não há alunos de Gérôme que não seguiram tendências Impressionistas. Na verdade, apesar do grande rigor técnico, prevalecendo o gosto pessoal do professor como critério de avaliação, característica marcante na primeira década como ocupante deste cargo⁸, aos poucos foi se tornando cada vez mais brando em suas exigências, perceptíveis mudanças já ocorrem na década de 1870. De fato o ateliê era dividido de forma não oficial em 2 grupos: os alunos que pintavam de maneira similar ao mestre e outros que se aproximavam do estilo impressionista. Dentre os alunos estrangeiros que seguiram as novas tendências, constam os pintores norte-americanos como: Abbott Handerson Thayer, Julian Alden Weir, Dennis Miller Bunker entre outros.

A liberdade vivenciada por seus alunos não se limitava ao campo metodológico. Todos os ateliês da École possuíam uma rotina marcada pela ausência da figura do mestre ao longo da semana, exceto pelas visitas semanais todas as quartas e aos sábados⁹, estes dias criavam grande expectativa nos alunos, a primeira visita às quartas servia para identificar os erros das composições realizadas desde a segunda-feira com a seleção dos modelos vivos e aos sábados quando os mestres verificavam se foram feitas as correções.

A importância destas visitas esporádicas se revela em diversos registros deste momento crucial do cotidiano do ateliê. Particularmente o ateliê Gérôme possui registros de dois de seus ex-alunos, Edouard Cucuel (fig.3) e Alexis Lemaistre (fig.4) escolhem o momento em que o mestre está á frente do cavalete para avaliar seu trabalho, nesta ocasião o aluno possuía uma avaliação particular que sempre era acompanhada pelo restante dos alunos aglomerados em meio aos disputados espaços livres entre os cavaletes. Perceba que as duas ilustrações retratam características do ensino acadêmico como as aulas de estudo de modelo-vivo e as aulas de desenho a partir de esculturas clássicas, onde o jovem artista aprende a dominar a emulação de membros do corpo humano a partir do ideal clássico.

⁸ Nos primeiros anos de Jean-Léon Gérôme como professor foi marcado pela passagem de alunos como o pintor simbolista Odilon Redon, suas lembranças retratam uma atmosfera de ditadura, onde era claramente imposto seu estilo de arte e como técnica disciplinar, segundo Redon, prevalecia a intimidação expondo seus erros à todos presentes na sala. As palavras de Redon eram: "Je fus torturé par le professeur."

Ao mesmo tempo, Gérôme também é adorado por outros alunos, como Pascal Dagnan-Bouveret, que declara a seu mestre em 1885: "Deixe-me dizer que o senhor não é apenas um mestre que admiro, mas um homem que depois de um longo tempo escolhi como modelo para a vida e que pretendo seguir com todas as minhas forças"

⁹ Segundo Moureau-Vauthier, Jean-Léon Gérôme manteve sua rotina de visitas até seus últimos dias de vida.

Dentre os relatos de alunos estes momentos críticos podem ser marcados por incentivos nas expressões “pas mal” ou “mieux”, considerados elogios em comparação as palavras frequentemente entoadas pelo mestre: “c’est n’est pas ça”.

A vida no ateliê não é totalmente ausente de uma figura autoritária durante os outros dias da semana. Para reparar a lacuna, existe a nomeação de um aluno que se encontra em um patamar avançado de sua formação para coordenar o andamento das atividades do cotidiano do ateliê. O aluno é escolhido por meio de votação e recebe o cargo de “Massier”. As características que o almeiante ao posto deve possuir são: a inteligência e a astúcia, pois é o responsável pelas finanças do ateliê; ser forte suficiente para contrariar seus camaradas, neste quesito a força física também é considerada; ser alguém de confiança do mestre, pois o “massier” é responsável pela disciplina dentro do ateliê, sendo que as infrações mais graves recaem sobre sua responsabilidade.

Definitivamente os “massier” de Gérôme devem ser os que mais se ocuparam a respeito de questões disciplinares. O ateliê Gérôme, segundo Ackerman, constantemente recebia represarias por mau comportamento, freqüentemente os estudantes dos ateliês vizinhos reclamavam do barulho e algazarra¹⁰. Em 1883 o ateliê Gérôme acabou sofrendo uma forte represaria sendo obrigado a fechar por 6 meses, o motivo foi o comportamento amoral dos seus alunos. Durante a usual escolha dos modelos às segundas-feiras no pátio da École, esses estudantes avistaram uma dama¹¹ escolhendo um desses modelos, neste momento o grupo masculino a agride verbalmente com diversas grosserias, a rebaixando a figura de uma prostituta. Um aluno pertencente a outro ateliê reprova a conduta que acabara de presenciar e os denuncia para o conselho da École.

A presença feminina é pouco comum dentro dos ateliês públicos. Normalmente a prática da pintura do nu feminino se resguarda a prática de ateliês privados. Na École a prática do estudo do modelo-vivo é comum com a utilização de figuras masculinas, escolha condizente aos ideais estéticos neoclássicos. Portanto, a presença feminina acaba por provocar um determinado alvoroço, como ocorre na ilustração (fig.5), “Un nouveau modèle à l’atelier Gérôme”.

¹⁰ Os ateliês dentro da École de Beaux-Arts eram um grande salão com divisórias, como biombos, para demarcar o espaço físico.

¹¹ A presença de alunos do sexo feminino era incomum na École des Beaux-Arts. A formação artística para mulheres só começa a se solidificar no final do século XIX, em academias em sua maioria particulares, como a Academia Julian. Dentro dos portões da École passam a ser discutidos esta questão a partir de 1884, mas a aceitação de mulheres entre seus estudantes só ocorreu no início do século XX. A maior preocupação era com relação a presença feminina freqüentando as aulas de modelo-vivo provocando uma situação constrangedora, devido a exposição do corpo desnudo. Explica, assim, o porquê das mulheres nesta época lidavam com gêneros menores das artes, como a natureza-morta e a pintura de gênero.

O barulho, as algazarras e o mau comportamento não são as únicas expressões de jovialidade que permeia o ateliê Gérôme. O próprio mestre possui certas características da juventude como: a curiosidade, o espírito aventureiro, o porte ágil, homem de palavras vibrantes, um espírito cômico, alegre e zombeteiro. Segundo Moreau-Vauthier, um dos conselhos mais professados à seus alunos era: “Sejam sempre estudantes!”, o que realmente o artista francês sempre foi, sua juventude de espírito, seu amor a vida, seu ávido desejo por conhecimento e seu respeito pela verdade.

Na figura 6, onde é retratada uma fotografia do ateliê Gérôme percebe-se nos detalhes do ambiente que o mestre francês cultivava em seu local de ensino. A foto oficial de 1896 retrata a figura do velho mestre rodeado por seus alunos e uma série de figuras enigmáticas, alunos fantasiados de Árabe, de Papa, de São Sebastião e seus Algozes. Diferente das fotos oficiais de outros ateliês, onde todos apresentam uma postura austera, a fotografia do ateliê Gérôme exalta a irreverência, nem todos estão prestando atenção no fotografo, o ambiente ao redor chama a atenção, alguns aparecem de perfil, como observadores da imagem cômica do entorno fotográfico, outros se escondem, só aparecendo o rosto, como o caso do rapaz serelepe, quase invisível ao observador, no lado esquerdo inferior de Jean-Léon Gérôme, enquanto o próprio mantém uma postura austera. A releitura da postura de Gérôme pode ser realizada devido a indumentária do artista, com o uniforme da Legion d’Honneur que lhe confere a imagem de um respeitoso general, mas de um exército de loucos, graças ao ambiente “nonsense” que desenvolve-se ao seu redor, compondo a imagem perfeita da dualidade tradição e jovialidade.

Realmente Jean-Léon Gérôme sabe cultivar um ambiente criativo e ser amado e respeitado por seus alunos, e o *Bal des Quat’z’Arts*¹² é o cenário, onde as qualidades do ateliê Gérôme se destacam. O baile se assemelha a um carnaval, todos os ateliês convidados montam uma espécie de carro alegórico, que move um *tableau-vivant* que segue em parada rodeado por membros do ateliê fantasiados até o Moulin Rouge. Na metade da festa ocorre o clímax, a premiação do carro-alegórico mais original, cujo premio era 50 garrafas de champanhe.

O baile esbanjava graça, beleza e suntuosidade, composto por todos os artistas renomados da época, o que deixa claro que o espetáculo não condiz para qualquer artista ou estudante. Além do concurso, o baile era provido de uma equipe de 200 garçons responsáveis por servir o banquete.

¹² Trata-se do baile anual que ocorreu desde 1892 até 1966 reunindo as quatro artes (pintura, escultura, arquitetura e gravura), onde o Moulin Rouge serve de palco para a celebração. O baile permite a entrada apenas de pessoas autorizadas, estudantes, professores e modelos munidos de credenciais. A festa sempre ocorre durante a primavera após as submissões dos trabalhos no Salão de arte.

Nas ilustrações de Edouard Cucuel (fig. 7) o ateliê Gérôme figura grande presença. Em 1898 o ateliê montou uma imensa estrutura, onde uma modelo nua posa como a escultura de Gérôme inspirada em figuras de terracotta da Antiguidade grega chamada “Tanagra” (fig.8) em frente a uma enorme paleta. Acompanhando o carro alegórico segue o pavilhão com os estudantes do ateliê vestidos com togas gregas ou armaduras romanas que carregam estandartes com o nome de Gérôme.

Enquanto o ateliê se inspira no clássico para compor sua fantasia, o mestre prefere se voltar para o oriente exótico. Gérôme fantasia-se com uma elaborada roupa verde de mandarim chinês, tingindo seu bigode grisalho de preto enquanto sua cabeleira branca aparece escondida por um chapéu, espécie de gorro preto, com apêndice de uma longa trança. A escolha singular condiz com sua personalidade apreciadora de extravagâncias e excentricidades, quase um dândi se não considerarmos seu grande empenho ao trabalho artístico e assíduo professor. Antes de ser professor, Gérôme vivia em um reduto de artistas chamado de Boîte à Thé¹³, um verdadeiro falanstério de artistas, e como elemento excêntrico deste momento de sua vida, Gérôme possuía como animal de estimação, um pequeno macaco, que responde ao nome de Jacques. Todas as noites o vestia em traje à rigor para jantar em uma minúscula mesa, localizada no mesmo recinto ocupado pelos indivíduos.

Em virtude, o ambiente de ensino de Jean-Léon Gérôme condiz com sua própria personalidade de artista. A idade do artista não importa, ele sempre se mantém jovial, vigoroso, ativo, cheio de vida e simpático. É de comum acordo de que Gérôme trata-se de um homem versado com as palavras, pensativo, dono de um incrível bom humor, respeitoso a sua arte, franco e leal, adorado por seus alunos, ele é o professor que ensina três virtudes básicas: simplicidade, empenho nos estudos e trabalho. Em outras palavras, Gérôme é um notável exemplo de como um mestre no século XIX deve ser: um artista na alma e um soldado no temperamento, com um coração de ouro em um corpo de aço.

Referência Bibliográfica:

ACKERMAN, Gerald M. *La vie Et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*. Paris, ACR, 1992.

BENSON, Eugene. « Jean-Léon Gérôme ». In : *The Galaxy*. 1866.

CEMAISTE, Alexis. *L'École des Beaux-Arts racontée sur sont élèves*. Paris, 1989.

CLARETIE, J. *Peintres & Sculpteurs Contemporains - Jean-Léon Gérôme*, Paris, Librairie des Bibliopliles, 1881

¹³ Boîte à Thé significa caixa de chá. O reduto recebe este nome graças a decoração em motivos japoneses. O espaço era freqüentado por artistas como Baudry e Cabanel.

- GÉRÔME, Jean-Léon. *Notes autobiographiques* (présentées et annotées par Gerald M. ACKERMAN). VESOUL, S.A.L.S.A. 1981.
- JACQUES, Annie. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*. Collection Beaux-Arts Histoire. École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2001
- LAFONT-COUTURIER, Hélène. *Gérôme*. Herscher, 1998.
- MILNER, John. *The Studios of Paris - the capital of art in the late Nineteenth Century*. New Haven and London. Yale University Press.1988.
- MOREAU-VAUTHIER, CH. *Gérôme (peintre et sculpteur) - l'homme et l'artiste : d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*. Librairie Hachette et Cie, Paris, 1906.
- ROUJON, M. Henry (org.). *Gérôme*. Paris, Pierre Lafitte et Cie-Éditeurs,s.d.
- SOUBIES, Albert. *J-L Gérôme -souvenirs et notes*. Paris, Ernest Flammarion(éditeur), 1904.
- WEINBERG, Helene Barbara. *The american pupils of Jean Leon Gérôme*. Amon Carter Museum, 1985.
- _____. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991.

Imagens:



Figura 1 - 1900. Sem título, Fotografia. Gérôme aos 76 anos, quando foi nomeado Grand Officier de la Légion d'Honneur. Aqui o pintor veste o uniforme. Fonte: ACKERMAN, Gerald M. *La vie Et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*.



Figura 2 - 1902, Jean-Léon Gérôme, *O PTI CIEN*. Tela, 87 x 66 cm. Collection Nanoukian, NY.



Figura 3 - 1899, Edouard Cucuel, *Gérôme teaching at the École des Beaux-Arts*.
Ilustração. Fonte: MILNER, John. *The Studios of Paris - the capital of art in the late
Nineteenth Century*. New Haven and London. Yale University Press.1988.



Figura 4 - 1889, Alexis Lemaistre, *L'École des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, « La correction du professeur ». Ilustração. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.



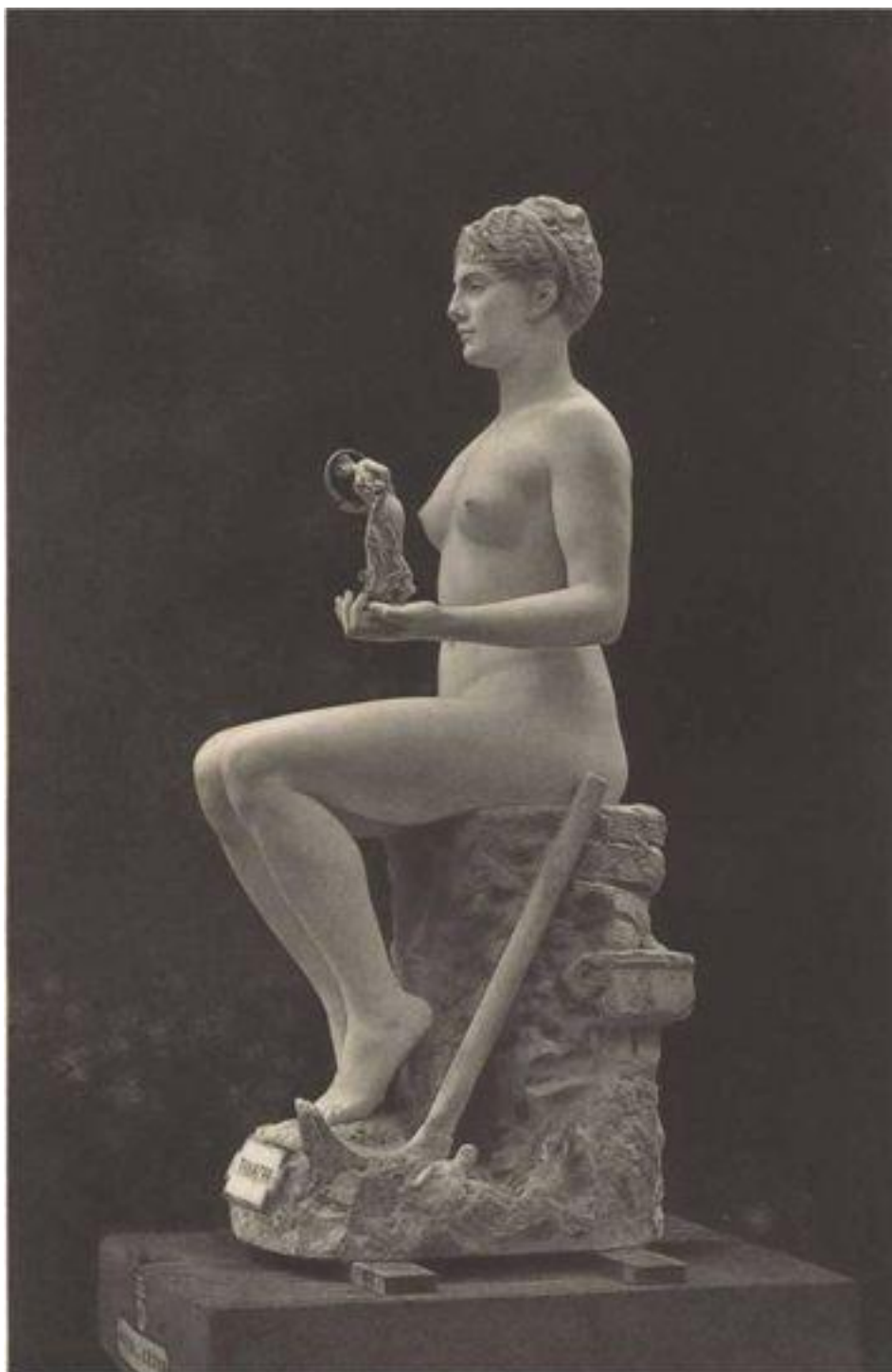
Filgua 5 - s. d. Un nouveau modèle à l'atelier Gérôme. Ilustração. Fonte:
JACQUES, Annie. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*. Collection Beaux-Arts Histoire. École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2001.



Figura 6 - 1896, Gérôme dans son atelier de l'École des Beaux-Arts. Fotografia. The Getty Reserch Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.



Figura 7 - 1899, Edward Cucuel, “Tableau vivant” de l’atelier Gérôme au Bal des Quat’z’Arts, Gravura. Fonte: MILNER, John. *The Studios of Paris - the capital of art in the late Nineteenth Century*. New Haven and London. Yale University Press.1988.



**Figura 8 - 1890, Jean-Léon Gérôme, Tanagra. Estatua policromada em mármore.
Musée d'Orsay, Paris**

O CORPO SONORO SOB O COMANDO DA COR: FLÁVIO DE CARVALHO E OS ANOS 30

Marcelo Téo*

1931 foi um ano movimentado no cenário artístico nacional. A Revolução de 1930 encerra a República Velha e inaugura um novo período na gestão cultural do país. Nas artes plásticas, a primeira repercussão foi a nomeação de Lúcio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, incumbido de reformar o ensino artístico.¹ É então que o arquiteto organiza a XXXVIIIª. Exposição Geral de Belas Artes – o Salão de 31 –, a primeira aberta à arte moderna, na qual o pintor Cândido Portinari tomou parte, o que o levou a conhecer o futuro mentor, Mário de Andrade. No mesmo ano realizou-se também o 2º. Salão de Humoristas, no *hall* do Hotel Trianon, e o 1º. Salão Feminino de Arte, uma iniciativa da Sociedade Brasileira de Belas Artes e da Associação dos Artistas Brasileiros, na Escola Nacional de Belas Artes (VIEIRA, 1984: 25).

Após a Revolução de 1930, o Rio de Janeiro ampliava suas atitudes modernistas, e a atuação da Pró-Arte. Fundada neste mesmo ano (1930) pelo alemão Heuberger, um dos maiores incentivadores da arte moderna na capital federal, a sociedade intensificou suas atividades em 1931. O arquiteto Frank Lloyd Wright visitava o Brasil, permanecendo por três semanas na capital, onde fez publicar diversos artigos em prol da nova arquitetura. Um grupo de pintores de tendências modernas fundava o *Núcleo Bernardelli*, em busca de uma alternativa para o ensino oficial da Escola Nacional de Belas Artes. É o ano, ainda, em que Tarsila e Osório César realizam a viagem à União Soviética, evento que está na base da guinada social na obra da pintora e que será tema de sua palestra proferida no Clube dos Artistas Modernos em São Paulo.

Flávio de Carvalho passa os últimos meses do ano anterior e os primeiros deste recluso, pintando e esculpindo (TOLEDO, 1994:98), preparando-se, muito provavelmente, para o Salão, no qual seria o único artista a expor nas três seções (pintura, escultura e arquitetura). É também o ano em que realiza a *Experiência n. 2*, fato que coloca, mais uma vez, seu nome em evidência na imprensa paulista a poucos dias da abertura do Salão. Após uma longa temporada de investimentos na construção de uma imagem de artista moderno através de artigos polêmicos, projetos-manifesto engavetados, chegava a hora de o artista oferecer uma posição mais concreta de sua visão moderna. E o Salão de 1931 parecia ser uma boa oportunidade.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

¹ O arquiteto assume a direção da Escola no dia 8/12/1930.

Flávio já era, perante a imprensa do período, o mais polêmico, o mais citado e o mais combatido artista paulista. Sua postura anti-dogmática e anti-religiosa causava espanto entre os leitores que acompanhavam suas ações inusitadas e seus depoimentos, sempre construídos de forma propositadamente controversa. Ao ser consultado sobre a nova estrutura proposta por Lúcio Costa para o Salão de 1931, o autor da *Experiência n. 2* declarou:

O entusiasmo de poder raciocinar, compreender e construir novas teorias colocou o homem moderno defronte de outra visão da vida, de um campo ilimitado preso apenas às diretrizes econômicas das idéias da máquina e da eficiência. Ambas abrem um novo rumo à humanidade, um rumo que nada tem que ver com o estado de religião e despotismo, que dominou até hoje. (...) Vivemos ainda no pavor do Deus antropomórfico e dos santos heróis. Em parte ainda nos comportamos como coristas numa capela de jesuítas. Sair da fórmula sacra é perder o ponto de segurança, é confessar inferioridade (*Diário da Noite*, São Paulo, 21/8/1931).

Afirmando sua postura radical, evoca a temática religiosa ciente do seu potencial em criar polêmica. É interessante, entretanto, o uso que o artista faz da imagem do coro religioso, contrapondo a disciplina homogênea ao espírito livre do artista e da arte moderna. Ao louvar a institucionalização da arte moderna na estrutura de ensino artístico nacional, Flávio de Carvalho elege como anti-referência justamente uma imagem que, pouco mais tarde, será eleita pelo governo Vargas como molde no projeto de unificação e homogeneização cultural do país – a da aula de música dada pelos missionários jesuítas aos índios como momento fundador da civilização brasileira. Sua visão, ingênua em certa medida, sobre as possibilidades da arte moderna ia de encontro aos propósitos programáticos do Estado, o que de fato pode ser confirmado pela sua completa exclusão das vias oficiais ao longo dos anos que seguem.

No Salão de 1931, Flávio apresenta quatro obras, sendo uma na seção de arquitetura (o *Projeto para o Farol de Colombo*), uma na seção de escultura (*À beira da morte*, 1930) e apenas dois óleos (*Anteprojeto para Miss Brasil* e *Pensando*, ambas de 1931), embora tenha produzido vários outros durante aquele ano, talvez após o salão. Procurarei me ater aqui à sua produção pictórica, a qual oferece algumas soluções para problemas aparentemente comuns entre os artistas modernos que expunham no Salão.

Após as discussões até aqui propostas, não deve ser mais surpresa o fato de que, para alguns dos principais nomes do Salão, o problema da corporalidade associado à realidade nacional tenha ganhado grande atenção. Hélio Seelinger investiu numa gestualidade expressiva, estabelecendo contrastes e complementaridades entre o homem e a máquina nas novas lógicas do

trabalho (ver *Ferreiro e Máquinas*, ambas de 1930). O alemão Leo Putz, que em passagem pela América do Sul (1929-1933) deu aulas na ENBA a convite de Lucio Costa, tratou de temas locais numa linguagem dividida entre o expressionismo (*Pão-de-acúcar*, 1929) e o fauvismo primitivista de Gauguin (*Samba e Dança de Paquetá*, s/d). Sobretudo em *Samba*, é visível a atenção e o investimento do artista na tradução de uma gestualidade local, marcada pela convivência com os ritmos africanos. As obras de Di Cavalcanti expostas no Salão apenas afirmam a identidade do pintor alcançada nos anos 20. Em *Mulata* (1931), a fusão entre corpo e meio é evidente: o artista utiliza não apenas o mesmo tom terroso para pintar a pele da mulher e o solo no qual se encontra, mas também uma coincidência rítmica entre as curvas que vão do horizonte ao corpo truncado da mulata. Antônio Gomide, em sua *Menina com violão* (c. 1930) apresenta uma linguagem cubista, próxima tanto do Picasso de *Les Femmes d'Alger* (1907) quanto do Franz Marc de *Red woman* (1912). A figura do violão insinua mais um trabalho rítmico ostensivo, junto às linhas que enjaulam o corpo da menina, do que a atmosfera lírica evocada pelo instrumento em si. Ismael Nery também faz referência à forma do violão em *O Luar (dois irmãos)* (1925), confundindo corpo e instrumento de forma a associar vibração sonora e simultaneidade.

Estes são apenas alguns exemplos que servem aqui como prelúdio para melhor entendermos as obras de Flávio. Há, nos seus dois óleos apresentados no Salão, um amolecimento das formas ausente em seus projetos arquitetônicos e mesmo nos murais para o palácio do Governo de São Paulo analisados na comunicação do VI EHA no ano passado. Tanto no *Anteprojeto projeto para Miss Brasil* [figura 1] quanto em *Pensando* [figura 2], é a cor, e não mais a linha, quem organiza o espaço. As figuras não perdem o tom caricatural de seus desenhos publicados na imprensa durante a década de 20, embora o artista abdique do traço rápido em prol de um investimento cromático que manterá ao longo de sua carreira. O descompromisso com a representação permanece, chegando mesmo à deformação, com alterações significativas na estrutura anatômica das figuras. Ambas as obras trazem o feminino como tema central, explorado não de forma narrativa, mas numa perspectiva psicológica que se tornará característica da pintura de Flávio de Carvalho.

Nas duas figuras expostas no Salão, a constituição do corpo é mista, composta por uma variedade de cores, divididas em zonas cromáticas bem definidas. Em *Pensando*, o corpo da mulher em pose sensual é formado por regiões de cor que vão do amarelo ao marrom escuro, como se um único corpo sustentasse diferentes tonalidades de pele, uma espécie de mestiçagem heterogênea, polifásica, insinuando a preservação e a convivência simultânea dos elementos primordiais da mistura. Cor e forma agem juntas, dando consistência às melodias e harmonias

que fazem o corpo vibrar. Deitada sobre as cores da bandeira, numa cama listrada em verde e amarelo – cores estas dominantes na tela –, a figura descansa o corpo híbrido em terreno tropical. Ao fundo, círculos vermelhos e verdes, parecendo melancias, exaltam a dimensão carnal, erótica da mulher – supostamente brasileira –, sem identificá-la, como o faz Di Cavalcanti, a uma ou a outra matriz étnica. Para Flávio, a mestiçagem parece ser um fenômeno mais psicológico do que puramente étnico. Para além da cor da pele, a sensualidade seria transmitida através dos tempos, pelas tradições comportamentais, pela ação do clima, pelos contingentes populacionais.

Seu vivo interesse pelo homem primitivo, seus costumes, seu vestuário e sua arte sempre foi marcado, como apontam seus escritos, por uma abordagem psicanalítica.² Por isso, chegou a frequentar o curso de antropologia da Universidade de São Paulo, ministrado por Paulo Duarte. Porém, a antropologia cultural era sempre reavaliada sob o ângulo da psicanálise. Seguindo Luiz Carlos Daher, para Flávio “os mitos e o comportamento dos grupos primevos, desenvolvendo-se ao longo dos séculos, projetaram suas experiências no inconsciente das sociedades futuras, determinando-lhes a estrutura e o comportamento”. Nesse sentido, o determinismo na história seria o próprio inconsciente coletivo de Jung (DAHER, 1984: 55).³ Ao discutir a obra de Tarsila em artigo publicado no *Diário da Noite* (20/9/1929), Flávio deixa bem clara sua compreensão da ação do tempo sobre a consciência:

A percepção do homem destaca do universo uma verdade relativa. Esta verdade, variável quanto ao número dos seres, possui características comuns que se manifestaram e repetiram no decorrer do tempo, formando um conjunto inconsciente. Essas características viajam em ciclos em relação à história. As reações produzidas pelos ciclos são gigantescas e representam na história as revoluções mentais dos povos. O tempo, porém, funciona como um condensador em relação aos acontecimentos. Todos os detalhes que compõem uma manifestação do passado são condensados num conjunto. E esse conjunto se manifesta quase sempre por uma imagem mental. A manifestação do homem é um simbolismo de sua experiência do passado e muitas vezes esse simbolismo é uma condensação de sensações abstratas. A arte de Tarsila do Amaral é uma condensação dessas sensações.

² É importante lembrar que em seus escritos históricos, sobretudo em seu programa para uma história do vestuário (manuscritos no CEDAE-IEL-UNICAMP), Flávio opta por explicações de viés psicológico, bastante genéricas e sempre associadas a estereótipos comportamentais característicos a determinadas nações, regiões ou climas. A título de exemplo, ver ensaio “O tabu da vegetariana” (CARVALHO, 2005: 96-102), sobre os efeitos psicológicos do vegetarianismo.

³ O autor levanta ainda algumas das principais obras de referência para Flávio, dentre as quais podem ser destacadas a *Interpretação dos sonhos* (1900) de Freud, *The golden bough* (1890) do antropólogo escocês James George Frazer, e a *Mitologie universelle* (1930) do mitólogo Alexandre Haggerty Krappe (DAHER, 1984: 55-6).

Assim, o mérito da pintora seria justamente a capacidade de, mais uma vez, condensar as referências provenientes dos ciclos mentais que deram forma a uma personalidade nacional na sua construção formal, elaborando sínteses eficazes da nossa flora e fauna, da nossa arquitetura ou do nosso ímpeto libidinoso.

Se a pintora realizava tal tarefa através de esquemas da natureza, Flávio o faria a partir do corpo. O *Anteprojeto para Miss Brasil* segue basicamente as mesmas premissas. Embora os cabelos da mulher, bem como parte de seu rosto e suas largas ancas sugiram sua ascendência africana, continuam os indícios de uma convivência, ou melhor, de uma sobreposição de camadas cromáticas, sendo a cor uma representante de conteúdos interiores, de um gesto sentimental, de um ritmo vibrante que expõe a sensualidade dos corpos musicais. Como numa mistura heterogênea, coloca lado a lado os traços fortes e curvilíneos da matriz africana, os ângulos claros e sutis da mulher branca, os tons terrosos e as formas elásticas da mulher indígena, além de toda uma sorte de entre-tons que multiplica exponencialmente os elementos da mistura. As cores vibrantes de superfície irregular e aguada remetem ao colorido das frutas tropicais, sendo o corpo feminino sempre passível de ser devorado. A sensualidade nasce, então, pela sugestão material das cores, suas texturas cambiantes, sua alternância entre a solidez da madeira e do solo, e a moleza da fruta madura.

Neste mesmo ano, Flávio estendeu a associação entre cor e corporalidade, realizando diversas obras focadas neste problema [figuras 3-4]. Nestas, a questão do nu como motivo pictórico, tal qual fora a paisagem para os impressionistas, alcança centralidade. A cor associa-se mais ao temperamento, aos estados de ânimo, aos calores sexuais num formato individualizado, retratístico, do que ao problema das misturas étnico-culturais ou de uma psicologia nacional, como nas obras anteriores, embora o predomínio do amarelo, do azul e do verde permaneça em algumas delas [figura 3]. Em *A inferioridade de Deus* [figura 5], também de 1931, o pintor se vale de uma linguagem mista, dividida entre o surrealismo e o cubismo, explorando um ideal de composição extremamente musical, beirando a abstração. O polêmico título da obra sugere a inversão daquele “estado de religião” que se confrontava com o homem moderno na era da máquina e da eficiência (*Diário da Noite*, São Paulo, 21/8/1931), afinando-se também com a preparação da publicação de sua *Experiência n. 2*, que sairia em meados de setembro do mesmo ano.

A partir de 1932 Flávio intensifica sua produção, encontrando soluções mais uniformes para a tensão que permeia seus primeiros óleos entre as formas orgânicas e geométricas, excluindo progressivamente estas últimas de suas obras, passando a enfatizar o trabalho sobre o corpo e o gesto em suas relações com a cor. Mas essa tensão permanece, de certa forma, ao

longo da carreira, tendo em vista que parece emergir não de um dilema puramente plástico, mas da dinâmica gerada pela sua formação em ciências exatas, unida ao crivo sistemático da educação britânica, de um lado; e os espaços disponíveis no campo artístico brasileiro, necessários à movimentação que daria ao artista a positividade do gesto criador, de outro. Ou seja, uma tensão entre sua tendência organizadora, geométrica, calculada, abstrata, e o meio artístico brasileiro, apegado a uma arte do corpo e do gesto, negando assim a abstração autônoma.

Tal dualidade, que caracterizou boa parte do trabalho de Flávio, encontrava-se em vias de resolução através da conquista de um estilo próprio por volta de 1934, ano em que participa de duas exposições importantes: sua primeira individual, no prédio Alves Lima, à Rua Barão de Itapetininga, n. 10, inaugurada em 28 de junho; e o 1º Salão Paulista de Belas Artes, que teve início em 25 de janeiro. A mostra individual foi, como esperado, cercada de polêmicas, e Flávio era referido na imprensa como um dos artistas “mais discutidos na vida artística de São Paulo”.⁴ Obras foram apreendidas pela polícia e, dias depois, devolvidas ao artista. A censura acabou servindo como propaganda, levando imensas levadas de curiosos ao térreo do edifício Alves Lima, atrapalhando, para o desespero das autoridades, o trânsito da Barão de Itapetininga. Flávio encerrou a exposição no dia 8 de agosto com todos os trabalhos vendidos.

O período compreendido entre 1932 e 1934 foi muito profícuo para Flávio, que expõe mais de cem trabalhos em sua primeira individual (esculturas, quadros a óleo, desenhos a tinta, nanquim e carvão, aquarelas e pastéis). A presença do corpo nas telas desse período é quase absoluta. Um aprofundamento das relações entre gesto e cor é visível nas obras que seguem ao ano de 1933. Uma obra em especial me chama atenção por apresentar soluções interessantes, destinadas a mediar as tensões que circundavam a produção de Flávio: a *Mulher nua*, de 1934 [figura 6]. Um óleo sobre tela que parece ter merecido um grande investimento por parte do pintor.⁵

Apesar da comunhão de cores e tons entre a figura e o fundo, o contraste é alcançado através da sensação de volume, criada por meio de dois recursos simultâneos: luminosidade e taticidade. O desenho, percebido isoladamente, não pronuncia as formas na tela, sendo os efeitos de luz responsáveis pela emergência da figura sobre do fundo, que tende ao obscuro. O caráter tátil atribuído às tintas, que sobrepõem um fundo negro, simulando rachaduras na carne,

⁴ *Diário da Noite*, São Paulo, 28/6/1934.

⁵ Aparentemente a *Mulher nua* não consta na relação de obras da exposição individual de 1934. Considerando o fato de que até os estudos mais toscos e inacabados entraram no conjunto de obras expostas, nos restam duas possibilidades para a ausência do óleo *Mulher nua* na exposição: a obra ter recebido um título diferente ou ter sido realizada após o evento.

acentua o volume do corpo que, pela sua solidez geométrica, tende ao escultórico. Traço este que acaba por masculinizar, em certa medida, a figura da mulher. A posição das pernas sugere a necessidade de sustentação para um peso estático, como uma estátua, atribuindo à mulher algo da rudez moderna, da força maquínica, da robustez desportiva. É visível o papel dissolvente das tintas, criando, além da sensação de movimento, direcionado da esquerda para a direita do observador, uma atmosfera onírica em que a cor é levada ao vento, como se fosse som, diluindo a paisagem e, de forma menos agressiva, a própria figura, cuja face encontra-se já em princípio de desmoronamento. As cores, praticamente restritas às da bandeira nacional – verde, azul, amarelo e branco –, parecem funcionar como armadura, protegendo a corpo da tempestade que toma conta do fundo.

Difícil sugerir apontamentos mais precisos sobre o possível caráter político da obra, tendo em vista o complicado relacionamento do pintor com o mundo da política, sem vínculo com nenhuma das correntes disponíveis no país. A escolha das cores, contudo, me parece significativa. A obra foi realizada num ano bastante tenso, de grande instabilidade nos cenários nacional e internacional. A emergência do Nazismo, quando Hitler assume a presidência do Reich, fazia crescer a tensão e o medo de um conflito de amplas proporções. No Brasil, a constituição de 1934, de caráter progressista, prometia uma realidade diferente, promessa que durou apenas três anos, até a instauração do Estado Novo. A morte de Olívia Penteadó, grande mecenas da capital paulista, também causara grande impacto no meio artístico local. E a *Mulher Nua*, nesse contexto, consciente ou inconscientemente, coloca em pauta a angústia e a incerteza provocada pela situação nacional e internacional, discutida de forma febril em praticamente todos os jornais e cafés, no país e no mundo. A eminência da guerra mundial e a situação instável em que se encontrava o país parecem mover o pintor que, sem tomar partido, busca expressar, como fez em diversas de suas obras, os estados e fatos psicológicos do homem diante da realidade. Sem comungar das causas nacionalistas, o pintor manifesta um sentimento ambíguo, que se alterna entre a crença na força da nação, encarnada na mulher rígida, em pose insolente, protegida pelas cores da bandeira; e o seu progressivo desfazer-se em função dos ventos fortes que faziam tremer o cenário mundial. A resistência do corpo sólido é contrastada à face derretida, apagando a individualidade, ressaltando a força coletiva, espalhando-se pelo ar como um hino que chama à participação política.

Embora Flávio fosse taxado pela imprensa e por parte da sociedade paulistana de comunista, jamais chegou a indicar qualquer ligação direta com tal ideologia, sendo considerado

por seus biógrafos um homem “apolítico”.⁶ A companhia de Di Cavalcanti, filiado ao partido comunista, bem como as atividades proporcionadas pelo CAM durante os anos de 1933 e início de 1934, causaram em Flávio, sem dúvida, grande impacto. A ida de sua amiga Tarsila do Amaral à União Soviética, a palestra por ela proferida sobre a arte proletária, as conferências de Mário Pedrosa (“As tendências sociais de Kaethe Kollwitz”, proferida em 16/6/1933) e de Caio Prado Jr. (“A Rússia de hoje”),⁷ também não passariam despercebidos pelo atento artista. O impacto das dinâmicas sociais, tanto internacionais quanto locais, na obra do pintor parece evidente e deve ser levado em conta. Sua postura independente não pode ser tomada como apolítica, termo excessivamente neutro e passivo para um artista tão ativo e polêmico. Mesmo suas decisões de cunho puramente estético são, ao fim, posturas políticas, tendo em vista que delas dependia também sua inserção profissional no campo artístico local. A filiação moderna de sua obra, conectada, em alguns momentos, ao modernismo mais radical é, portanto, parte deste jogo de decisões e restrições próprio à sua posição.

Referência Bibliográfica:

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

_____. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Editora Antiqua, 2005.

_____. “A pintura do som e a música do espaço”. In: *Revista Clima*, n. 5, São Paulo, 1941, 28-42.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: MWM-IFK, 1984.

LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. *Flávio de Carvalho (Catálogo)*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

⁶ Para J. Toledo, Flávio manteve-se, ao longo de sua vida, *apolítico*, embora “com respingos de liberalismo oriundo de sua nova amizade com Di Cavalcanti, que se mostrava cada vez mais radical e engajado em movimentos de esquerda. Di, generoso e boêmio, agora assíduo freqüentador do novo estúdio, seria então o arauto das crepitantes atividades modernistas: tanto as de fora para dentro como as de dentro para fora. Houve até um momento em que ambos pensaram numa sociedade cultural... mas isso só aconteceria bem mais tarde e Flávio, decidido com a melhor seriedade a criar uma verdadeira obra prima arquitetônica, continuou ali mesmo, solitário, produtivo e segregado pela família” (TOLEDO, 1994: 45). Para o autor, o termo significa tão somente a ausência de vínculos partidários, à direita ou à esquerda. Não pode ser tomado, entretanto, na totalidade de sua experiência, sempre conectada, pelo exercício artístico, ao campo da política num sentido mais geral.

⁷ Recém-chegado de viagem à Rússia stalinista, a exemplo de muitos outros intelectuais, Caio Prado voltara impressionado com as transformações sociais ocorridas naquele período. Sua palestra, exemplo tanto do papel central que alcançara o CAM na vida cultural paulistana quanto da relevância do tema, abrigou, ainda que de forma precária, uma audiência de mais de 600 pessoas, além de uma multidão que ficara do lado de fora, na rua Pedro Lessa, ouvindo a fala do jovem sociólogo através de auto-falantes instalados em postes especialmente para o evento (ver TOLEDO, 1994: 162-3).

- SANGIRARDI JÚNIOR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- TÉO, Marcelo. “Flávio de Carvalho e a febre do corpo”. In: *Atas do VI Encontro de História da Arte da UNICAMP*. Campinas: UNICAMP, 2010.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Editora da UNICAMP, 1994.
- VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

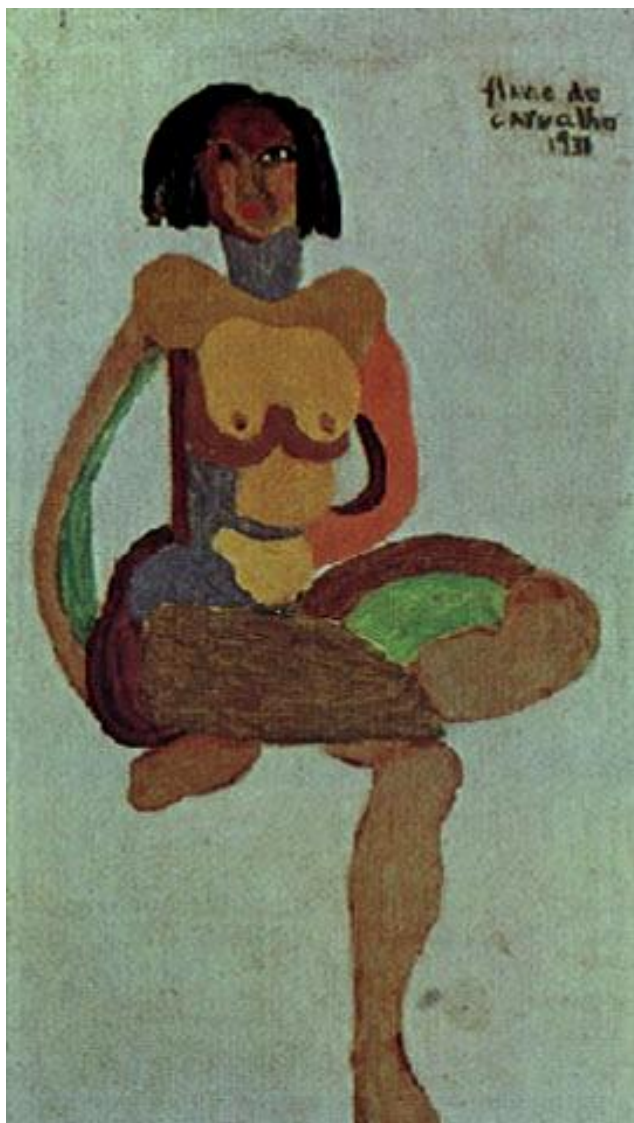


Figura 1. Flávio de Carvalho. *Anteprojeto para Miss Brasil*, 1931. Óleo s/ tela, 40 x 24cm. Col. Fúlvia e Adolpho Leirner, São Paulo.

Figura 2. Flávio de Carvalho. *Pensando*, 1931.

Óleo s/ tela, 30 x 52cm. Col. Fernando B. Milan, São Paulo.





Figura 3. Flávio de Carvalho. *De manhã cedo*, 1931. Óleo s/ tela, 49 x 36,5cm. Col. Richard Akagawa.



Figura 4. Flávio de Carvalho. *Sem nome*, 1931. Reprodução do acervo do pintor. CEDAE-IEL-UNICAMP.

Figura 5. Flávio de Carvalho. *A inferioridade de Deus*, 1931. Óleo s/ tela, 54,5 x 73 cm. Col. Gilberto Chateaubriand/MAM, Rio de Janeiro.

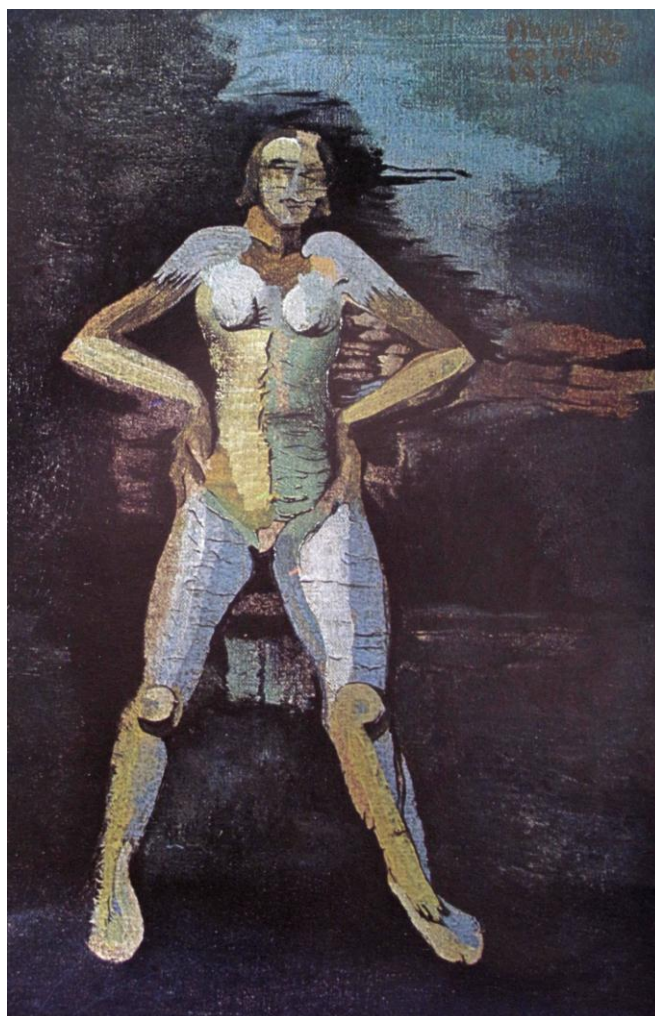


Figura 78. Flávio de Carvalho. *Mulher nua*, 1934. Óleo s/ tela, 52 x 34,5cm. Col. Rubens Schahin, São Paulo.

A ARTE CONTEMPORÂNEA E O MUSEU: DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO PARA ALÉM DO OBJETO.

Mariana Estellita Lins Silva *

Até a Arte Moderna as obras de arte eram concebidas como objetos únicos, produtos da expressão do artista, como a concretização de um momento singular de criação. A materialidade da obra é o elemento que une o ato criativo do artista ao momento de contemplação do espectador. Esta relação é trabalhada por Walter Benjamin a partir do conceito de aura, onde a obra é um signo que remete ao tempo histórico no qual foi concebida, como testemunho de uma tradição. Em seu suporte acumulam-se vestígios da passagem do tempo, que, agregados a elementos simbólicos, lhe conferem valor de culto.

Neste contexto, os museus são compreendidos como espaços sagrados de contemplação. Ao longo dos corredores, os visitantes posicionam-se enquanto observadores de um conjunto de objetos dispostos no espaço, onde o silêncio e a distância das obras devem ser mantidos, garantindo o conforto contemplativo do público e a segurança do acervo.

A partir do século XX, paralelamente às categorias de obras tradicionalmente existentes, surgem no âmbito da arte contemporânea, objetos relacionais, obras perecíveis, efêmeras, entre outras tipologias que problematizam a função do objeto no processo artístico. A arte passa a ser vista como um dispositivo de interatividade entre o artista, o espaço social e o espectador, e não mais como um suporte estático a ser contemplado.

As obras podem se desenvolver através da relação com o tempo, com o espaço e por intermédio de quaisquer dos cinco sentidos, não sendo passíveis de geração de significado apenas por meio da contemplação. A obra de arte se constitui então como relação. Ao se transformar em processo, não só precisa ser vista, mas vivenciada, para que haja produção de novos significados.

Esta nova concepção torna-se problemática para o museu de arte, que, originalmente, teve sua área de atuação desenvolvida em função do objeto material. Surge então a questão: Como manter o potencial de comunicação das obras de arte contemporâneas e ao mesmo tempo preservá-las como documento para as gerações futuras? A melhor forma de garantir o poder comunicacional de cada obra deve ser definida pela instituição museológica a partir da compreensão da proposta elaborada pelo artista. Ao privar o público de manipular obras táteis,

* Mestranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ).

limitar as obras relacionais à observação, ou retirar o movimento de obras cinéticas, o museu inviabiliza a relação que deveria ser desenvolvida com o espectador. Se, devido à conservação, essas obras estão restritas à contemplação visual, elas não provocam a articulação de novos significados, e, portanto, não se completam enquanto processo informacional. A incompreensão da proposta do artista, por parte da instituição museológica, desencadeia, portanto, uma desarticulação do processo informacional da obra.

O recorte conceitual da pesquisa baseia-se, em primeiro lugar, no conceito de *obra relacional* trabalhado por Nicolas Bourriaud. O autor caracteriza a obra de arte contemporânea como um dispositivo capaz de articular novas relações, e não mais como o produto final do processo criativo do artista. Segundo ele, as obras são proposições, que criam uma coletividade instantânea, convidando o público, outrora apenas observador, a tornar-se participante, “a completar a obra e participar da elaboração de seu sentido” (BOURRIAUD, 2009 a: 82).

Neste contexto, a exposição é fundamental para a constituição da obra de arte. O museu não se destina mais a mostrar resultados de um processo, mas se caracteriza como um local de produção, já que é nele que acontece a interação. Há, portanto, a necessidade de sistematização de uma prática museológica que viabilize o processo artístico. Diversos autores defendem que as transformações conceituais da arte não foram acompanhadas nem técnica, nem filosoficamente pelo museu. Para Mario Chagas, as novas concepções artísticas, acentuadas no Brasil na década de 1970, colocam-se como questionadoras para o modelo clássico de museu, fazendo com que as instituições se repositonem diante do novo paradigma.

As experiências que nos anos 70 opunham-se teórica e praticamente ao caminho adotado pelos museus clássicos, de caráter enciclopédico, desaguaram caudalosas nos anos 80, permitindo a construção de veredas alternativas e a busca de sistematização teórico-experimental. (CHAGAS, 2002: 57)

Em consonância, Cristina Freire defende a idéia de que a alteração do conceito de obra de arte é uma transformação epistemológica. Neste cenário, o contraste com o modelo moderno da instituição museológica é maior, sendo necessário não só uma reavaliação técnica, mas uma mudança de mentalidade.

[...] o paradigma moderno dos museus já não se adéqua às políticas artísticas há algumas décadas. Uma alteração do que chamamos “obra de arte” vem ocorrendo desde, pelo menos, a segunda metade do século XX. Não se trata aqui de uma simples alteração semântica, mas sim epistemológica; ou seja, não apenas o objeto de arte, mas, sobretudo o objeto da arte deve ser reconsiderado. O que implica, necessariamente, uma crítica às instituições que pavimentam o caminho à legitimação das narrativas. E a tarefa que se nos

apresenta é bastante complexa e exige ainda uma mudança de mentalidades. (FREIRE, 1999: 169-170)

Em uma perspectiva mais técnica, a autora descreve situações práticas de instituições dentro e fora do país onde há um descompasso em relação à proposta do artista, causando perda de sentido à obra de arte, evidenciando a necessidade de discussão e reformulação do sistema museológico. Neste sentido, Freire nos traz um exemplo ocorrido no MoMA:

Joseph Kosuth (EUA, 1945), um dos mais importantes artistas conceituais norte-americanos, apresentou no MoMA de Nova York o trabalho *One and Three Chairs* (1965) onde justapôs a cadeira real às suas representações (definição de cadeira do dicionário e fotografia de cadeira). Apesar de ter sido adquirido pelo MoMA, essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design, a foto ao Departamento de Fotografia e a fotocópia da definição de cadeira à biblioteca. (FREIRE, 1999: 45-46)

A teoria museológica tem trabalhado com o conceito de museu voltado para o desenvolvimento da sociedade no presente. A partir da definição de museu utilizada pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM em que “O museu é uma instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, **a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (...)**” (grifo nosso), é possível perceber a preocupação com que os museus não constituam entraves às transformações culturais.

Atualmente, os museus são vistos como locais de construção de valores, extrapolando a concepção tradicional voltada para a conservação e disposição de objetos no espaço. Entretanto, existe uma questão, que precisa ser permanentemente reavaliada: a relação entre a preservação da memória e as constantes transformações da sociedade contemporânea. Nas palavras de Mario Chagas:

Operando com objetos herdados ou construídos, materiais ou não-materiais, os museus trabalham sempre com o já feito e já realizado, sem que isso seja, pelo menos em tese, obstáculo para a conexão com o presente. Essa assertiva é válida tanto para os museus de arte contemporânea, quanto para os ecomuseus envolvidos com processos de desenvolvimento comunitário. (CHAGAS, 2002: 55)

A arte contemporânea impõe às instituições museológicas uma reavaliação de sua prática. A conservação exercida pelos museus – eficiente até a arte moderna – não se mostra adequada

aos acervos de arte contemporânea, limitando as possibilidades de interação propostas pelos artistas.

Não há ainda uma discussão estabelecida entre o campo da arte e da museologia que aponte soluções estratégicas para a preservação dos acervos em expansão. Enquanto isso, por ausência de uma normatização, a forma com que a obra será exposta fica a critério de cada instituição e ao gosto dos profissionais envolvidos. Isso leva a uma fragilização do potencial comunicacional do acervo, e compromete a percepção que o público tem das obras.

Esta pesquisa tem como foco central a dinâmica que a obra de arte relacional estabelece com a instituição museológica. Para isso serão entrecruzados conceitos e aspectos da museologia contemporânea com a percepção e a prática de artistas e curadores.

Do ponto de vista museológico, houve, no âmbito da museologia contemporânea, uma mudança de paradigma, da conservação para a preservação. A conservação se refere à manutenção da integridade física dos objetos, como o controle de temperatura e umidade, higienização e acondicionamento das peças etc. Já a preservação é um conjunto de práticas que, além da conservação, incluem a documentação, a divulgação do acervo, e todas as ações possíveis para viabilizar o processo de comunicação das obras, tendo como foco não puramente o objeto, mas a relação estabelecida com o público.

Por outro lado, os artistas e curadores, que não são diretamente responsáveis pela atividade de preservação das obras, trabalham a arte contemporânea apenas do ponto de vista das propostas e dos conceitos, e não do ponto de vista dos suportes. Entretanto, dentro do conceito de preservação, eles desempenham papel fundamental, visto que, sem outras preocupações além da própria obra, eles elaboram artifícios para viabilizar a exposição (e a re-exposição) de obras relacionais. Estes artifícios que são utilizados pontualmente em algumas obras, sem qualquer pensamento estratégico de preservação de acervos, serão analisados nesta pesquisa como possíveis ferramentas para a sistematização de tratamento desse tipo de acervo. Esses artifícios são: os registros, os projetos e as réplicas.

Os registros (fotográficos, filmográficos ou sonoros) se aplicam às obras efêmeras, perecíveis ou que de alguma maneira se desenvolvem no tempo. Os projetos (ou roteiros) são utilizados pelos próprios artistas, que desenvolvem um planejamento da obra, descrevendo seu processo de montagem ou de acontecimento, tal como uma receita, permitindo sua remontagem por outras pessoas com outros materiais idênticos. Já as réplicas (ou substituições) se adequam às necessidades dos objetos relacionais, de obras que demandam a manipulação do público ou simplesmente objetos que sofreram ação do tempo e podem ser substituídos, no todo ou em

partes, sem perda simbólica para a obra. Estes mecanismos são articuláveis entre si, sendo possível realizar réplicas a partir de projetos, fazer registros a partir de roteiros etc.

Referência Bibliográfica:

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 a.

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 b.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.

CHAGAS, Mario de Souza. *Memória e Poder: dois movimentos*. Cadernos de Sociomuseologia. Nº19 - ULHT, Lisboa, 2002.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREZ, Helena Dodd. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática*. Caderno de Ensaios, Rio de Janeiro, nº 2, p.65-74, 1994.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

Internet:

Sistema Brasileiro de Museus

Disponível em: <http://www.museus.gov.br/> (acesso em 25 set 2010)

ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA *VÉNUS MARINE* DE THÉODORE CHASSÉRIAU IMPULSOS FEBRIS

Martinho Alves da Costa Junior*

A *Vénus Marine* ou *Anadyomène*¹, 1838 de Théodore Chassériau foi realizada juntamente com outra obra, *Suzanne au bain*, 1839, para o Salão do mesmo ano. Neste momento, diversos críticos assinalam um grande salto qualitativo em seus trabalhos, começando, a partir de então, a ser encarado seriamente. Certamente, após esses apontamentos, tais observações tornam-se um lugar comum na historiografia, e, em menor ou maior grau, as vemos repetida em diversos lugares diferentes. Théophile Gautier, que fora o grande entusiasta de sua obra, assinala no ano mesmo em que o quadro foi exposto no Salão:

Théodore Chassériau, apesar de já ter expostos diversas vezes, é um homem muito jovem e seu início só deve, de qualquer maneira, datar deste ano. Os primeiros quadros anunciavam felizes disposições, mas eles não deixavam suspeitar todo escopo e todo alcance de seu talento, ele estudou com coragem e consciência, ele procurou insistentemente e se encontrou, ele livrou sua verdadeira natureza das fraldas da imitação [...] [Seus antigos quadros] não tem realmente nenhuma relação com sua pintura atual: a transformação está completa (GAUTIER, 1839).

A importância e qualidade dessas obras são indiscutíveis, contudo, basta lembrarmos-nos de alguns de seus retratos anteriores, (sobretudo os de sua família) para notar a qualidade dessas obras, por exemplo, o seu autorretrato, de 1835.

Na tela em questão, vemos a deusa enxugando seus cabelos, dos quais, caem no chão espessas gotas d'água: a ligação com a fecundação é imediata, o sêmen que a gerou escorre pelos seus cabelos.

Ela tem o rosto levemente inclinado, seus olhos fechados e uma soberba linha serpenteada e escultórica. A figura misteriosa, entregue aos seus pensamentos, paira luminosa e dourada frente a uma paisagem sombria, esverdeada – remetendo ao ambiente marinho.

A atmosfera crepuscular e tempestuosa contrasta com a forte beleza marmórea da deusa de braços fortes e largos, ou mesmo atléticos. O nascimento é encarado, de fato, como algo melancólico, solitário e inóspito em um local entre a areia e o lamaçal.

* IFCH-UNICAMP, doutorando em História da Arte (CNPq).

¹ Segundo a obra de Bénédite, o título de *Anadyomène* não foi empregado senão na litografia. Cf. BÉNÉDITE, 1931: 94.

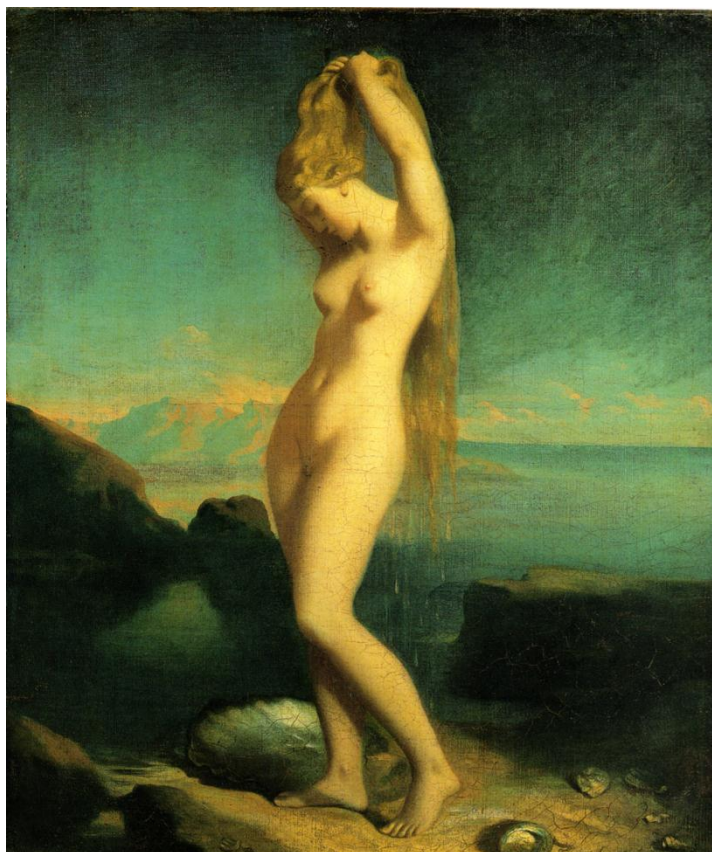


Fig. 01 – Théodore Chassériau, *Vénus Marine* ou *Vénus anadyomène*. 1838. Musée du Louvre.

Aos pés de Vênus uma concha aberta de onde provavelmente tenha saído. Atrás da deusa, abrem-se montanhas e vemos a forte calmaria das águas.

Ao fundo, uma grande mancha escura, negra, raja o céu então esverdeado de cinza e preto, caindo como fuligem, uma tempestade que se forma atrás da deusa, corroborando ainda mais para uma ideia de ambiente sombrio e, especialmente de torpor. A figura, pálida e irradiante retira o excesso de água dos cabelos quase em um movimento de espreguiçar-se.

O rosto de Vênus está em um recorte conciso da linha de medalhas antigas. Não é apenas a paisagem que está imersa no crepúsculo. Se por um lado seu corpo é banhado por uma forte luz, deixando-o ainda mais dourado, por outro, os sombreamentos são extremamente precisos: o rosto da deusa conserva-se no escuro, bem como seu sexo. A figura possui forte introspecção, seu rosto inclinado volta-se a si mesma e, escondida, nas sombras, seus olhos se mantêm fechados, recém-chegada às margens, o invisível de seus pensamentos deixa a figura inquieta.

Entretanto, há um outro detalhe nesta luz que incide sobre Vênus. Caprichosamente, neste jogo sutil entre sombra e luz, o seio esquerdo, ou melhor, o bico do seio esquerdo da figura feminina fica ainda mais em evidência. Seios pequenos, em formação, a luz fica mais forte no extremo do bico deste seio que, cintilante, aponta diretamente ao observador.

Nesta imagem de Chassériau a figura feminina está permeada de questões completamente originais: a torpeza da figura, seus pensamentos perdidos em um ambiente tenebroso e misterioso. Aproximar dessa, outras imagens de Vênus, de fato, é muito plausível. Entretanto, mesmo o fazendo a imagem ainda parece nos escapar.

Léon Rosenthal colabora e nos dá uma pista, descortinando um aspecto importante no complexo dessa Vênus.

Estes quadros não jogam nossos corações em uma agitação trágica; eles agem como um charme ou como um encantamento; segundo a palavra de Ary Renan, reina em tais quadros uma *belle inertie*; eles provocam o sonho que fascina e que entorpece (ROSENTHAL, 1987: 162).

Este conceito, aparentemente usado para as imagens de Chassériau primeiramente por Ary Renan, ilumina aspectos que merecem ser vistos. A *Vênus marinha* está inserida neste conjunto de imagens, que “fascina e que entorpece” ao mesmo tempo. Para tentarmos compreender de fato a *belle inertie* dois fatores são preponderantes, o primeiro é quadro de Delacroix, *Femmes d’Alger*. A sensação de torpor dessas moças presente naquele ambiente, no momento no qual se entregam ao narguilé, faz o tempo parecer suspenso. Há uma beleza neste estado que contamina as mulheres, especialmente a do lado direito, com o rosto inclinado e de olhos quase fechados. No detalhe, podemos por em fragmentos o rosto inclinado dessa moça do quadro de Delacroix com a figura que aparecerá quatro anos depois, de Chassériau. Ambas, compartilham uma sensação de fadiga prazerosa, mesmo possuindo origens diversas.



Fig.02 – Detalhes: Eugène Delacroix. *Femmes d’Alger*. 1834. Théodore Chassériau. *Vênus Marine*, 1838.

Outro fator é que esta obra que parece fazer eco ao poema LIII das *Flores do Mal*, *O convite à Viagem*, de Baudelaire:

[...]Vê sobre os canais
 Dormir junto aos cais
 Barcos de humor vagabundo;
 É para atender
 Teu menor prazer
 Que eles vêm do fim do mundo.
 _ Os sanguíneos poentes
 Banham as vertentes,
 Os canais, toda a cidade,
 E em seu ouro os tece;
 O mundo adormece
 Na tépida luz que o invade.
 Lá, tudo é paz e rigor
 Luxo, beleza e langor².

A atmosfera baudelairiana está em consonância com esse tipo de representação. “Lá, tudo é paz e rigor; Luxo, beleza e langor”. Cansaço, fadiga e alhures liga-se ao Luxo e beleza, tudo feito ao seu prazer. Chassériau explorou bastante esse modo, digamos, de Delacroix e Baudelaire, em suas primeiras obras. O impacto criado com tais trabalhos será forte motriz para artistas como Gustave Moreau e Pierre Puvis de Chavannes.

Como aparece na obra de *Mélisande*, de 1895 de Fernand Khnopff. A obra faz referência à peça de Maurice Maeterlinck, *Péleas et Mélisande*, de 1892. Provavelmente, *Mélisande* está perdida na floresta, momentos antes do encontro com Goulaud. Khnopff, traz uma atmosfera

² BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa* : volume único. Trad. Port. Ivan Junqueira. 1ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. P. 145-146. Poema completo: O convite à Viagem: Minha doce irmã, / Pensa na manhã / Em que iremos, numa viagem, / Amar e valer, Amar e morrer / No país que é a tua imagem! / Os sóis orvalhados / Desses céus nublados / Para mim guardam o encanto / Misterioso e cruel / Desse olhar infiel / Brilhando através do pranto. / Lá, tudo é paz e rigor, / Luxo, beleza e langor. / Os móveis polidos, / Pelos tempos idos, / Decorariam o ambiente; / As mais raras flores / Misturando odores / A um âmbar fluido e envolvente, / Tetos inauditos / Cristais infinitos, Toda uma pompa oriental, / Tudo aí à alma / Falaria em calma / Seu doce idioma natal. / Lá tudo é paz e rigor, / Luxo, beleza e langor. / Vê sobre os canais / Dormir junto aos cais / Barcos de humor vagabundo; / É para atender / Teu menor prazer / Que eles vêm do fim do mundo. / _ Os sanguíneos poentes / Banham as vertentes, / Os canais, toda a cidade, / E em seu ouro os tece; / O mundo adormece / Na tépida luz que o invade. / Lá, tudo é paz e rigor, / Luxo, beleza e langor.

pertinente ao mundo de Maeterlinck, em que o mistério e a sugestão possuem papel preponderante. A misteriosa dama, da qual não temos nenhuma informação senão que estava perdida às margens das águas. Quando Goulaud se aproxima, logo sabemos que havia uma coroa no fundo das águas, uma coroa que, certamente é rejeitada por Mélisande.

Goulaud: O que é que brilha tão forte no funda da água?

Mélisande: Onde? Ah! É a coroa que me deram. Ela caiu enquanto eu chorava.

Goulaud: Uma coroa? Quem lhe deu uma coroa? Tentarei pegá-la...

Mélisande: Não, não; eu não quero! Eu prefiro a morte...

Goulaud: Poderia retirá-la facilmente. A água não é tão profunda.

Mélisande: Eu não a quero mais! Se você retirá-la me joga no lugar dela!...
(MAETERLINCK, 1912:10-12)



Fig. 03 – Fernand Khnopff, *Mélisande*. 1895.

A peça inteira é inserida neste ambiente misterioso, os fatos e as ações vão se desenrolando sem conhecermos muito bem esta figura feminina que acaba desembocando a discórdia na família de Goulaud.

Em Khnopff, Mélisande olha para as águas, vemos o gracioso perfil com os dedos delicados pousados sobre seu queixo. Um pescoço bem alongado e o começo de uma cabeleira. Entretanto, essa Mélisande está olhando para além da coroa, seu olhar perdido no infinito, mira provavelmente o mistério que nunca saberemos resolver. O fascínio e atração se junta ao estado

praticamente paralisado de Mélisande, como que nos estados alterados da mente, proporcionado pelos prazeres em *Femmes d'Alger* de Delacroix.

A ópera realizada por Claude Debussy – inclusive *Pélleas et Mélisande* será a única ópera do compositor francês – sobre a mesma história, estreia em 1902. A música de Debussy evoca esta atmosfera misteriosa, peculiar ao teatro de Maeterlinck.

*

Nas análises até este ponto, salientamos elementos da *Vénus Marine* de Chassériau diversos: tais quais, a *belle inertie*, o sombrio, e algo da ordem da sugestão, do não dito. Entretanto, potencializando algumas dessas questões presentes na obra de Chassériau, podemos inferir em outras conclusões.

A Vênus reduzida à pura sexualidade, um ser que não possui um sexo, mas todos e exala por todos os poros o cheiro de órgãos sexuais é apresentada na imagem alegórica da *Luxúria* de Paul Cadmus. Bram Dijkstra, em sua análise das imagens do nu na arte americana, não se furta ao falar da sexualidade e erotismo desta imagem de Cadmus, para ele:

Paul Cadmus, entretanto, solta seu veneno contra as mulheres em sua imagem de 1945, *Luxúria*, mostrando *ela* como determinada para afirmar a si mesmo como uma Vênus Genetrix, a (mulher-dominatrix) origem do mundo personificada. Ele também a mostrou como sendo trapaceira da sexualidade reprodutiva, pois o fato que a capa para a sua lascívia era nada menos que uma camisinha com um buraco (DIJKSTRA, 2010:410).

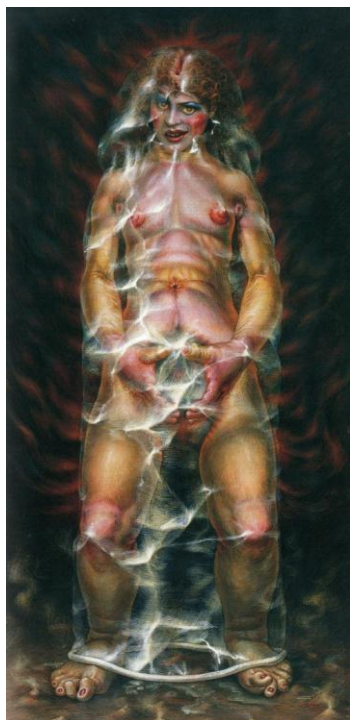


Fig. 04 – Paul Cadmus, *The Seven Deadly Sins: Lust*. 1945. The Metropolitan Museum of Art. Nova York.

A Vênus/Luxúria de Cadmus é hermafrodita, não que tenha os dois sexos, mas seu corpo é os dois sexos: seus dedos-pênis, o umbigo-anus, as axilas-vulvas ou mesmo a divisão dos cabelos também vulva. Todo o erotismo e imagem de beleza e de amor são postos em estado arcaico ou em estado primário da sexualidade. O buraco na camisinha está situado bem no rosto da Luxúria, andrógeno e extremamente maquiado. Seu olhar é de desafio e malícia, maléfico e pronto para o próximo feitiço. O fundo vermelho e negro, terrificante e o chão em pequenas erupções, de fato, apontam para algo profundo e desconhecido, e remete aos delírios desejosos do inconsciente.

A imagem impregnante de Vênus aparece também esfolada, de entranhas à mostra, mais uma vez como objeto de desejo e cobiça, de maneira estritamente perversa e bela ao mesmo tempo. Trata-se de um episódio de *Tales from The Crypt*³, de 1992, intitulado *Beauty Rest* e dirigido por Stephen Hopkins. Neste episódio, uma moça levada à tentação de ganhar um papel para propaganda e, sobretudo sair vitoriosa em um misterioso concurso é capaz de tudo. Logo, sem saída e transloucada mata sua *roommate*, concorrente direto ao papel e ao concurso. Uma vez lá é preciso eliminar ainda outra que insiste em ficar em seu caminho. No fim, ela consegue o que tanto perseguia e ganha o concurso que mal sabia do que se tratava. Ela entra na sala de

³ Famosa série de TV do final dos anos 80 até meados da década de 90. Histórias curtas, com teor de suspense e horror. Sempre uma atmosfera que lembra algo dos contos de Edgar Allan Poe, a cada episódio um conto filmado pelos mais diversos diretores, entre quais: Arnold Schwarzenegger, Tom Holland, Tobe Hooper, William Friedkin entre muitos outros.

maquiagem para a apresentação final e, nós, espectadores só a veremos juntamente com o público que a espera.

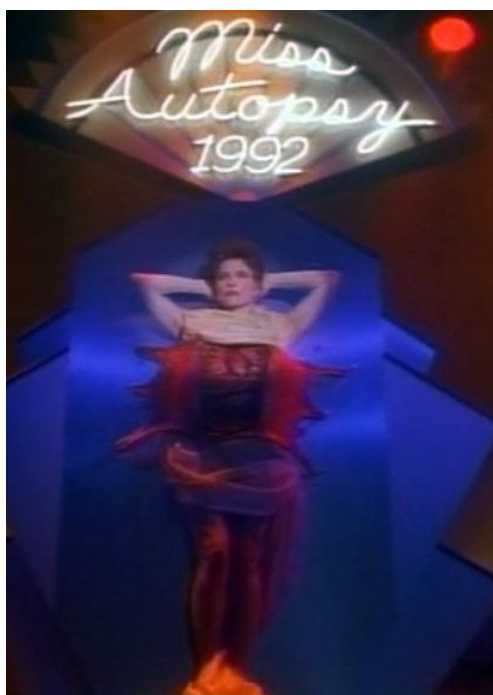
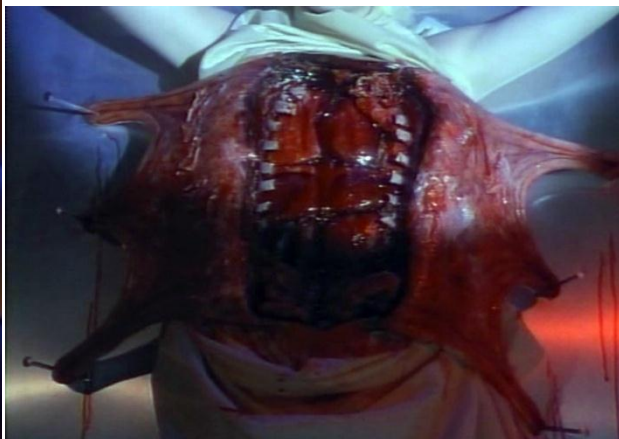


Fig. 05 – Stephen Hopkins, *Tales from the Crypt: Beauty Rest*. 1992.



Eis que surge, aos poucos, com o panejamento sendo retirado de seu corpo quase todo coberto, a vencedora do concurso *Miss autópsia 1992*.

Enquanto era exibida, o público satisfeito batia palmas e o apresentador a mostrava cantando, bem ao estilo de Frank Sinatra, a seguinte letra: “Ela é encantadora, mesmo de frente ou de costas / Que prazer que foi poder cortá-la às postas / Ela é magnífica mesmo depois de morta / Porque é o interior que importa!”.

Vemos como a exibição da Miss Autópsia se deu, em suas formas de Vênus, nem mesmo a concha do mar escapou, figurando acima da *modelo* no misto de objeto marinho e coroa. Vênus posta à mostra naquilo exatamente que sempre fica escondido, seu interior. Se o mistério e o inquietante eram o que a deusa guardava dentro de si, em seus devaneios, Stephen Hopkins explora esses meios, liberando tais elementos à visualidade do observador.



Imediatamente somos postos diante da Vênus dos médicos de Clemente Susini, na qual, a partir de uma escultura em cera, o aluno ou professor poderia desmontá-la até as últimas entranhas para estudá-la. Um artefato científico certamente, mas com um grau de apresentação extraordinário: pelos pubianos, colar, cabelos e uma pose graciosa. O rosto, inclusive faz alusão à grande Vênus de Botticelli.

Trata-se de uma figura desmontável, para se estudar ou para o “médico metodicamente, tranquilamente, ultrapassar os limites de sua carne” (DIDI-HUBERMAN, 1999:106). Desta forma, podia chegar facilmente até as vísceras da figura feminina.



Fig-07 Papperitz Fritz Georg, *Vênus*. s/d. Coleção privada.

Provavelmente cabe à Vênus nada senão uma fuga, como no poema de Rilke, que corre depois de vermo-la crescida⁴. Ou sozinha, melancólica e escondida, na imagem de Papperitz Fritz Georg.

⁴ Poema de 1907, na tradução de Augusto de Campos: Esta manhã, depois que a noite inquieta / esmoreceu entre urros, surtos – / o mar ainda uma vez se abriu e uivou. / E quando o grito aos poucos foi cessando / e do alto o dia pálido emergente / caiu no vórtice dos peixes mudos – / o mar pariu. / Ao sol reluzem os pelos de espuma / do amplo ventre da onda, em cuja borda / surge a mulher, alva, trêmula e úmida. / E como a folha nova

Referências Bibliográficas:

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa : volume único*. 1ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre*. 2tomes. Paris: Les Éditions Braun, 1931

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927.

JOUMOT, Paul. “La ‘Vénus Marine’ de Chassériau”. In *La Revuede l’art ancien et moderne*, Paris. n.38, 1920.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad port. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

RILKE, Rainer Maria; CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

que estremece, se estira e rompe aos poucos a clausura, / ela vai desvelando o corpo à brisa / e ao vento intacto da manhã. / Como luas erguem-se os joelhos claros, / résteas de nuvem soltam-se das coxas, / das pernas caem pequeninas sombras, / os pés se movem bêbados de luz, / vibram as juntas como gorgolhantes / gargantas. / Na taça da bacia jaz o corpo, / como um fruto na mão de uma criança, / o estreito cálice do umbigo encerra / tudo o que é escuro nessa clara vida. / Em baixo alteiam-se as pequenas ondas / que escorrem, incessantes, pelas ancas, / onde, de quando em quando, a espuma chove. / Porém, exposto, sem sombras, emerge, / como um maço de bétulas de abril, / quente, vazio e descoberto, o sexo. / A balança dos ombros paira, ágil, / em equilíbrio sobre o corpo ereto / que irrompe os longos braços fluindo / veloz pela cascata dos cabelos. / Então bem lentamente vem o rosto: / da sombra estreita da reclinção / para a clara altitude horizontal. / Após o qual fecha-se, abrupto, o queixo. / Eis que o pescoço surge como um fluxo / de luz, ou talo, de onde a seiva sobe, / e se estiram os braços como o colo / de um cisne quando busca a ribanceira. / Então, da obscura aurora desse corpo, / ar da manhã, vem o primeiro alento. / No fio mais tênue da árvore das veias / há como que um bulício e o sangue flui / a sussurrar nas fundas galerias, / e essa brisa se expande: agora cresce / como todo o hausto sobre os peitos novos / que se intumescem de ar e a impulsionam, – / e como velas côncavas de vento / levam a jovem para a praia. / Assim aportou a deusa. / Atrás dela, pisando a terra nova, / lépida, ergueram-se toda a manhã / flores e caules, quentes, perturbados, / como num beijo. E ela foi e correu. / Porém, ao meio dia, na hora mais intensa, / o mar se abriu de novo e arremeçou / no mesmo ponto o corpo de um delfim. / Morto, roxo e oco. Cf. RILKE, Rainer Maria; CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001. Pp 97-101.

ROSENBLUM, Robert. *1900: art at the crossroads*. New York: Harry N. Abrams, 2000.

ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Paris : Macula, 1987.

FUNDAÇÃO DE SÃO PAULO: A ORIGEM DA CIDADE REPRESENTADA POR OSCAR PEREIRA DA SILVA E ANTÔNIO PARREIRAS

Michelli Cristine Scapol Monteiro*

Introdução

Esta comunicação pretende apresentar resultados obtidos durante a pesquisa para elaboração da dissertação de mestrado, em desenvolvimento, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e financiada pela FAPESP. O objeto da dissertação é a obra *Fundação de São Paulo*, realizada em 1907¹ por Oscar Pereira da Silva, e que, atualmente, encontra-se no Museu Paulista da USP, inserida na exposição *Imagens recriam história*, na sala *Imaginar o início*, dedicada às obras de arte que têm por tema momentos vinculados ao início da conquista portuguesa na América.

A dissertação propõe demonstrar a inserção dessa pintura histórica como representação relativa às origens urbanas de localidades do Brasil. E tem como objetivo específico traçar a trajetória da *Fundação de São Paulo* e recompor, assim, o circuito social da tela, que inclui a sua concepção/realização, recepção pela crítica, aquisição, musealização e sua difusão por meio de reproduções.

A fim de compreender algumas dimensões de representações presentes na tela, sobretudo no que diz respeito às figuras e o papel que desempenham na representação, propõe-se, neste artigo, realizar uma leitura formal do quadro de Oscar Pereira da Silva, a partir de três eixos: extensão de espaço que ocupa a tela, a estrutura da paisagem e a distribuição de personagens e suportes de atividade humana, método esse proposto por Meneses². Propõe-se também uma comparação com a tela de título homônimo, realizada por Antônio Parreiras apenas seis anos depois, procurando traçar o que há de divergências e convergências que possam indicar caminhos para se refletir acerca do conceito de cidade que estas obras contribuíram para criar.

A fundação como tema

¹A bibliografia sempre indicou o ano de 1909 como data da tela. Porém, como ficou demonstrado no artigo “Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: a construção de uma representação urbana na pintura histórica” apresentado no Simpósio Nacional de História, em julho de 2011, a tela foi finalizada e exposta ao público em 1907.

² MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica. In: D. Sala. (Org.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, v. , p. 37-47.

As telas históricas aqui são entendidas como representação, como propôs Roger Chartier³, sentido oposto àquele comumente estabelecido no processo de apropriação dessa tipologia de obras de arte em museus históricos do final do século XIX e início do XX, isto é, que seriam uma “janela para o passado” (BREFE, 2005). Não são obviamente documentos do evento nelas retratado, e sim fontes de informação do imaginário de sua própria época de concepção ou apropriação, já que servem de plataforma de observação da sociedade que a produziu e consumiu (MENESES, 1992: 24). Por isso, a análise formal e comparação das telas são de grande relevância, já que permitem refletir sobre as representações das origens da cidade elaboradas no início do século XX de modo a ressaltar, para além de suas diferenças, suas escolhas convergentes.

Durante o Oitocentos, foi recorrente a utilização de obras de arte a fim de comunicar valores cívicos. O universo das imagens constituía um campo fértil para fixar sínteses simbólicas de alto impacto, uma vez que as telas eram consideradas suporte nobre e adequado de documentação de episódios da História em museus (MENESES, 1990: 44). Nesse sentido, a história e a arte eram as ferramentas com as quais certos agentes sociais inventavam tradições e formulavam a história do país. Dessa maneira, historiadores de então fundamentavam cientificamente uma “verdade” desejada, enquanto os artistas criavam crenças que encarnavam num corpo de convicções coletivas. A história e a arte se imbricavam, assim, numa imanência genética de seus criadores (COLI, 2005: 31).

A pintura histórica serviu para a construção de mitos e heróis, bem como para retratar momentos considerados importantes, sobretudo, os inaugurais, da história nacional. Nesse sentido, a obra de Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, de 1860, é exemplar, pois ela cria uma imagem do que teria sido o ato primordial da origem da nação brasileira. Europeus, índios e a fé católica se fundiam na tela, selando o início de um processo histórico de conquista mediado pela fé civilizadora. Esse encontro, que ocorre em meio à natureza, serviu de modelo a muitos artistas, principalmente para os que representaram a fundação de núcleos urbanos, tema recorrente nas encomendas e aquisições públicas desde fins do século XIX.

Em 1881, Firmino Monteiro fez a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, que se encontra no Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Em 1900, Benedito Calixto pintou *Fundação de São Vicente*, obra pertencente ao Museu Paulista, e, vinte e dois

³ Segundo Chartier, as *representações* do mundo são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam, por isso são importantes mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social. Dessa maneira, a percepção do social não se constitui de discursos neutros a as *representações* são matrizes de discursos e de práticas diferenciadas que têm por objetivo a construção do mundo social e a definição das identidades. Portanto, investigar representações permite reconhecer os mecanismos de disputa ideológica.

anos depois, recuperou o tema com *Fundação de Santos*, tela central do painel da Bolsa do Café em Santos. Theodoro Braga, em 1908, fez *Fundação da cidade de Belém*, que hoje pertence ao Museu de Arte de Belém. Em 1909, Parreiras pintou a *Fundação de Niterói*, e quinze anos depois, um tríptico sobre a História do Rio de Janeiro, no qual se encontra a tela *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*.

A mobilização simbólica foi particularmente importante no Brasil em momentos de transformação política. Dessa maneira, segmentos das elites dirigentes paulista já no período republicano brasileiro pretenderam reformular a história pátria, distinguindo-a do que havia sido postulado durante a monarquia, período em que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) era responsável pela história oficial, enquanto a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) criava o arsenal simbólico. Com a mudança no jogo de poder e nos protagonistas políticos, agora centrados em São Paulo, pretendeu-se acabar com o monopólio simbólico exercido até então pelo Rio de Janeiro e estabelecer uma versão paulista da história.

Havia, portanto, um esforço para conceber o que seria o caráter específico dos paulistas diante dos brasileiros. Fato nítido nos escritos históricos, nas telas adquiridas e encomendadas pelo governo, bem como nos monumentos erigidos na cidade. Buscava-se, assim, traçar uma identidade característica a São Paulo cuja população (e sobretudo suas elites) seria protagonista da história brasileira, que estava em processo de elaboração nos meios intelectuais e artísticos do estado desde o final do século XIX, tendo como grande articulador e difusor o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP)⁴ e o Museu Paulista⁵.

Assim, o tema da origem da cidade de São Paulo também ganhou destaque. Oscar Pereira da Silva dedicou-se ao menos duas vezes a ele: primeiro, com *Fundação de São Paulo*, e, em 1926, com *A catequese do Brasil pelos jesuítas*⁶, obra pertencente à Igreja da Consolação. Antônio Parreiras também possui duas telas com esse tema: *Fundação de São Paulo* e *Instituição da Câmara Municipal da São Paulo*, ambas encomendadas pelo prefeito da cidade, Raymundo Duprat, em 1913.

⁴ O instituto foi fundado em 1894 e pretendia criar uma especificidade paulista, que fosse imposta à nação. Sobre o IHGSP ver FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

⁵ O Museu ganhou um caráter eminentemente histórico a partir da gestão do diretor Afonso E. Taunay, em 1917, que reformula a expografia do museu, transformando-o em um verdadeiro livro ilustrado que conta a história do país. Sobre o Museu Paulista ver BREFE, Ana Claudia Fonseca. *Museu Paulista*, Afonso de Taunay e a memória nacional (1917 – 1945). São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

⁶ Essa tela aparece com títulos distintos nas documentações consultadas. Em TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006, p. 84 a obra aparece com o título de *Fundação de São Paulo*. Contudo, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo o nome atribuído é o *A catequese do Brasil pelos jesuítas* IN *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, volume XXXVII, 1939, p. 595. Optei por utilizar o título atribuído pela revista, contudo, considerando-a como um quadro que retrata o início de São Paulo.

Esses dois artistas que retrataram a origem do que viria a ser a cidade de São Paulo eram fluminenses e haviam estudado na AIBA. Oscar Pereira da Silva⁷ completou seus estudos nessa instituição tendo, em seguida, recebido o último prêmio de viagem do imperador D. Pedro II, que financiou seu aperfeiçoamento em Paris. Ao voltar para o Brasil, estabeleceu-se em São Paulo, onde desenvolveu uma profícua carreira, marcada, sobretudo, por encomendas públicas que, ainda hoje, estão expostas em locais importantes da cidade, como igreja da Consolação, igreja Santa Cecília, Vila Penteadó (atual FAU Maranhão), Teatro Municipal, antigo Palácio do Governo e Museu Paulista.

Antônio Parreiras⁸ interrompeu seus estudos na AIBA para compor o “Grupo Grimm”, que se dedicava à pintura de paisagem, gênero privilegiado pelo pintor na maior parte de sua carreira. O sucesso financeiro como pintor paisagista se deu justamente em São Paulo, com as encomendas que recebia de personalidades importantes, como Júlio de Mesquita e Veridiana Prado. Parreiras tornou-se inclusive crítico de arte do jornal *O Estado de São Paulo*, sob o pseudônimo de *La Vigne* (LEVY, 1981: 32). Passou também a executar quadros históricos encomendados pelos governos estaduais, com grande ênfase ao tema das fundações (SALGUEIRO, 2002: 9).

É possível, portanto, notar o papel marcante da capital paulista para esses artistas fluminenses. Além disso, as telas *Fundação de São Paulo* foram obras de grande destaque em suas trajetórias, e constituíram marcos simbólicos fundamentais para o estabelecimento da origem da Paulicéia. Os dirigentes paulistas estavam cientes da necessidade política de destacar o papel da cidade nos destinos nacionais. O viés de encadeamento histórico, de sentido glorificador e capaz de evidenciar a predestinação de São Paulo à condução do país, vinha sendo enfatizada pelo IHGSP (MARINS, 2003: 11; FERREIRA, 2002: 97). Dessa maneira, tornou-se premente estabelecer um marco visual sobre origem do que viria a ser a cidade de São Paulo.

A análise dessas obras, portanto, não deve se desvencilhar da conjuntura em que elas foram produzidas, sendo necessário recuar diante das identidades ilusórias que sua temática e sua apropriação social criou, para compreender a arte desse período. É importante questionar os mecanismos interpretativos que essas obras de arte contribuíram para montar, procurando entender as teias tecidas por este imaginário. (COLI, 2005: 22)

⁷ Sobre a vida e obra de Oscar Pereira da Silva, ver TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006.

⁸ Sobre a vida e obra de Antônio Parreiras, ver LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antonio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981 e SALGUEIRO, Valéria. *Antonio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

As formas da origem

A leitura formal dessas telas parte do método proposto por Meneses que, ao analisar a *Fundação de São Vicente*, de Benedito Calixto, indicou três aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, a extensão que ocupa a tela, o seu enquadramento e a disposição geral dos componentes representados. Em seguida, como está estruturada a paisagem, o papel que exerce na composição e quais são os elementos distintivos do local. Por fim, a distribuição das figuras, a hierarquia proposta e os suportes de atividade humana. Este último aspecto constitui o foco primordial de análise e comparação das obras neste trabalho.

As duas telas representam a fundação por meio da cerimônia religiosa ocorrida a 25 de janeiro de 1554. Na obra de Oscar Pereira da Silva [fig.1], o espaço é muito amplo, o que se verifica pela grande quantidade de figuras representadas, distribuídas de maneira proporcional pelo quadro. O espaço propõe uma hierarquização, já que coloca a cena do benzimento em posição topograficamente elevada e ao centro da tela. Já na obra de Parreiras [fig.2] não há uma centralização na distribuição dos elementos, o lado direito é mais repleto de figuras e detalhes. A paisagem não exerce uma função demarcatória em ambos os quadros, o único elemento natural que sugere alguma identificação do local é o rio Tamanduateí que, na obra de Pereira da Silva, encontra-se no canto esquerdo, ao fundo da tela, enquanto na de Parreiras, apesar de ocupar uma posição central, não está em destaque. A natureza não oferece perigo, ao contrário, ela serve de cenário. Na obra de Parreiras, as árvores estão concentradas ao lado direito e envolvem o altar, substituindo a igreja que seria posteriormente construída ali. Em Pereira da Silva, as árvores estão distribuídas pela tela, uma delas envolve a cruz feita de madeira, como uma moldura natural. Enquanto a cruz central e dourada está envolvida por nuvens, que lhe atribuem um caráter celestial. É possível notar, ao lado direito, uma estrutura feita de madeiras e folhagens, que sugere o início da construção da vila.

As telas utilizam três tipos sociais: os índios, os brancos colonizadores e os jesuítas, que representam tanto a Igreja Católica quanto a coroa portuguesa. As figuras, em Pereira da Silva, são em maior número e há uma clara hierarquização no espaço que ocupam na tela. Os índios encontram-se nas partes periféricas e menos iluminadas, envolvendo a cena principal, enquanto os europeus estão ao centro, destacados tanto por estarem em nível elevado quanto pela incidência de luz. Na tela de Parreiras, no entanto, não há uma distinção hierárquica da posição das figuras tão evidente. Há um destaque para a figura de Manuel de Paiva, padre que reza a missa, pois ele está no altar, um pouco acima das demais figuras e destacado pela luz. Não há, no entanto, uma diferenciação entre o europeu e o índio, já que estão lado a lado, em primeiro plano, embora o colonizador esteja ajoelhado.

Nas duas telas há uma distinção na atuação das personagens, pois a atividade está concentrada nas mãos dos jesuítas, que celebram a cerimônia. Enquanto os índios são marcados por uma atitude de passividade [fig. 3 e 4] que, no entanto, é bem mais evidente na obra de Pereira da Silva. Nesta, os índios não demonstram nenhuma resistência à cultura estrangeira, eles a aceitam pacificamente, como se a reconhecessem instintivamente. Nota-se essa submissão, sobretudo, pela posição de seus corpos, que se curvam à medida que se aproximam da cruz. Enquanto os europeus, eretos ou ajoelhados, encontram-se em posição ativa. Esta diferenciação não está presente na obra de Parreiras, pois o índio está também em pose elevada e imponente, sobretudo pelos braços cruzados que marcam sua presença sem, no entanto, demonstrar oposição ou resistência, pois seus olhos estão fechados em sinal de compreensão [fig.5].

É importante notar que, nos dois quadros, alguns índios são atraídos pela cerimônia, por isso, sobem pela trilha, como em Pereira da Silva [fig.6], ou precisam transpor a barreira imposta pela colina onde se situaria o colégio, como em Parreiras [fig.7]. Há, portanto, um movimento de elevação para que alcancem a religião, a transcendência, é o sentido da catequização. A subida representa também o movimento para que possam constituir o povo que estava se originando ali. Nesta última tela, os nativos que percorrem esse caminho são muito distintos daquele que ocupa o primeiro plano, sobretudo, porque se encontram nus, com os corpos curvados e disformes, sem estarem bem delineados.

As duas versões

Ao analisar as duas telas denominadas *Fundação de São Paulo* foi possível perceber semelhanças nos três níveis de análise, que são fundamentais para determinar o conceito de cidade que possibilitam inferir. Este não reside em alguma propriedade espacial, pois não há circunscrição de território, nem estrutura insígnia. Até mesmo o rio Tamanduateí, tomado no seu valor funcional, é muito discreto. Percebe-se, portanto, que a origem do que viria a ser a cidade aparece no nível simbólico, como apropriação social do território, por meio da união do branco com índio, tendo a religião como elemento unificador. As telas criavam, assim, uma imagem da origem de São Paulo que era, por extensão, de toda a nação. Contudo, há distinções fundamentais e evidentes entre as duas telas, no que diz respeito à composição geral e, sobretudo, à disposição das figuras, que merecem ser ressaltadas.

A obra de Oscar Pereira da Silva é nitidamente tributária da *Primeira Missa no Brasil* [Fig.8], tela de Victor Meirelles, principalmente pela disposição formal dos elementos na tela. Em primeiro lugar, pela extensão que ocupa a tela, que agrega uma grande quantidade de figuras e dispõe o ato religioso ao centro, com desnível topográfico e com grande destaque da cruz.

Além disso, há muitas semelhanças na paisagem. Nas duas, há uma pequena árvore isolada à esquerda, seguida de uma massa arbórea mais ao centro, há também ramos na parte inferior da tela e uma grande árvore à direita, único elemento que Oscar Pereira da Silva modifica ao substituir por uma estrutura de madeira e folhagens. Isso tudo difere sobremaneira da obra de Parreiras que, apesar de incluir todos esses elementos, apresenta uma composição muito distinta. Reduz significativamente o número de figuras, principalmente de índios, concentrando a cena. A cerimônia religiosa, a cruz e as árvores estão em destaque, contudo, não ocupam o centro da tela e estão apartados do restante das figuras.

Na obra de Meirelles e Pereira da Silva a ordenação do quadro é estabelecida por uma força centrípeta, que dispõe todos os elementos em torno da cena central. As figuras são compostas por homens, mulheres e crianças, que integram a cerimônia, porém sem exercerem um papel ativo. Apenas seguem o que lhes é imposto, sem qualquer sinal de resistência na ação, na disposição dos corpos e na função que desempenham ao povo que está se constituindo. A obra de Parreiras apresenta as figuras de maneira radicalmente diferente, já que fica evidente a importância do índio, que ganha destaque no primeiro plano. Sua presença não é marcada pela mera aceitação e submissão, como nas telas anteriores, mas como protagonista dessa história. Ele e o europeu – possivelmente Tibiriçá e João Ramalho⁹ – são os progenitores do povo paulista, por isso se encontram lado a lado, o que indica uma simbiose de valores e não uma imposição. A distinção na pose e no tratamento pictórico entre o índio do primeiro plano e os que chegam ao longe é muito significativa, já que demonstra a clivagem entre o patriarca da elite paulista e o restante da população. Interessante observar que a origem da vila e do povo não possui uma conotação demográfica, mas simbólica, que acentua a presença masculina, visto que não há mulheres.

As distinções formais entre as telas que representam a origem de São Paulo podem ser explicadas por suas trajetórias. Oscar Pereira da Silva despendeu recursos próprios para a feitura do quadro, objetivando vendê-lo ao Estado. Utilizou-se, para tanto, um modelo conhecido que já compunha o imaginário social sobre como teria se dado o ato primordial da nação brasileira. Dessa maneira, a obra de Pereira da Silva pretendia ser a versão paulista para a aurora da nação, reinaugurando um marco estabelecido décadas antes por Meirelles, porém destacando o protagonismo de São Paulo na história nacional. O início da nação teria, assim, se dado em solo paulista, imagem que está de acordo com os ditames do IHGSP, que afirmara, em sua publicação

⁹ Os documentos e a bibliografia consultados não estabelecem um consenso sobre quem seriam essas duas personagens. Comparando com a outra tela de Parreiras, *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, parece indicar que o europeu seria João Ramalho. Com relação ao índio, em alguns momentos aparece o nome de Caiuby e em outros Tibiriçá.

inaugural, que “a história de São Paulo é a própria história do Brasil”¹⁰. A tela, quando foi adquirida pelo governo estadual, passou a desempenhar o papel para a qual que foi concebida.

No entanto, paralelamente ao enaltecimento geográfico do estado que acolhera as primeiras vilas brasileiras na costa e no sertão, São Vicente e São Paulo, surgiram as propostas de ressaltar o papel desempenhado pelas elites locais e regionais nos destinos paulistas e do próprio país. Há um esforço, portanto, de enaltecimento da raça, síntese entre gentio e colonizador. Sem, no entanto, ser um índio qualquer, sem nome, sem expressão e sem atuação. Há uma tentativa de nomear o nativo e indicar sua contribuição na constituição do povo paulista. O IHGSP e o Museu Paulista foram justamente os órgãos que promoveram a recuperação documental idealizada das elites ancestrais de São Paulo.

O esforço de historiadores e genealogistas era transformar os paulistas sertanejos nos míticos bandeirantes. Por isso, era fundamental estabelecer uma coesão das camadas dirigentes, que as distinguissem dos demais brasileiros. Luiz Gonzaga da Silva Leme, em *Genealogia paulistana*, obra monumental de nove volumes publicados na primeira década do século XX, enfatizou justamente a ascendência indígena – tupi e também tapuia – de grande parte das famílias paulistas mais proeminentes dos tempos das bandeiras e também da cafeicultura (MARINS, 2003: 12). Por isso, além de estabelecer o marco e origem da nação brasileira em solo paulista, proposto por Pereira da Silva, era fundamental indicar a gênese da parentela da elite de São Paulo. Isso corrobora a encomenda de um novo quadro com a temática da fundação de São Paulo, que ressalta justamente os patriarcas paulistas, em primeiro plano.

Dessa maneira, pode-se dizer que as duas versões da origem da Paulicéia se coadunam e se complementam. A análise permitiu destacar semelhanças e diferenças de duas telas centrais na produção da pintura histórica no estado de São Paulo, permitindo, a partir de suas formas, compreender o papel diferenciado e complementar que desempenharam no âmbito social. Foram, como quer Meneses (2003: 15), agenciadoras, uma vez que provocaram efeitos, produziram e sustentaram formas de organização social, tornando materiais as dimensões de organização e atuação do poder.

Bibliografia

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *Museu Paulista, Affonso de Taunay e a memória nacional (1917 – 1945)*. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, n.11(5), p.173-191, 1991.

¹⁰ Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, volume 1, 1895, p. 1.

_____, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, Lisboa: DIFEL, 1990.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. Introdução à pintura de História, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 39, p. 49-58, 2007.

DUQUE ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de letras, 1995

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Caderno de divulgação cultural do Museu Antonio Parreiras. Quadros históricos de Antonio Parreiras*. Rio de Janeiro: Museu Antonio Parreiras, 1955.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antonio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista*, (São Paulo). Nova série, v. 6/7 (1998-1999). Editado em 2003, p.9-36.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica. In: D. Sala. (Org.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, v. , p. 37-47.

_____, U. B. Pintura Histórica: documento histórico? In: Museu Paulista – USP. *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista/USP, p. 22-25, 1992.

_____, Ulpiano T. Bezerra de .Fontes Visuais, cultura visual, história visual.. Balanço provisório, propostas cautelares. IN *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol. 23, no. 45, 2003, p. 11-36.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação - pintura de história e a Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 3-22, 2002.

_____, Valéria. *Antonio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006.

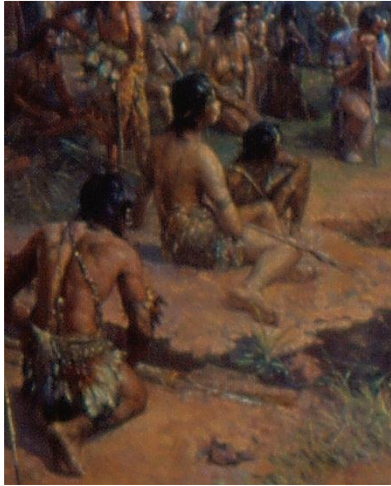
Imagens

Imagem 1

Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm
Acervo Museu Paulista, São Paulo (desde 1929 - transf. Pinacoteca do Estado)
Foto de José Rosael e Helio Nobre

Imagem 2

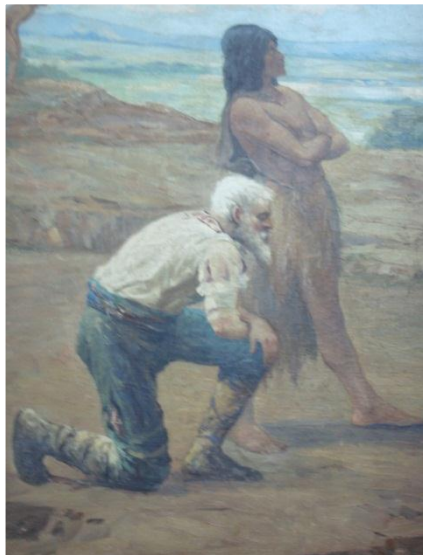
Antonio Parreiras, *Fundação de São Paulo*, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Prefeitura de São Paulo.

Imagem 3

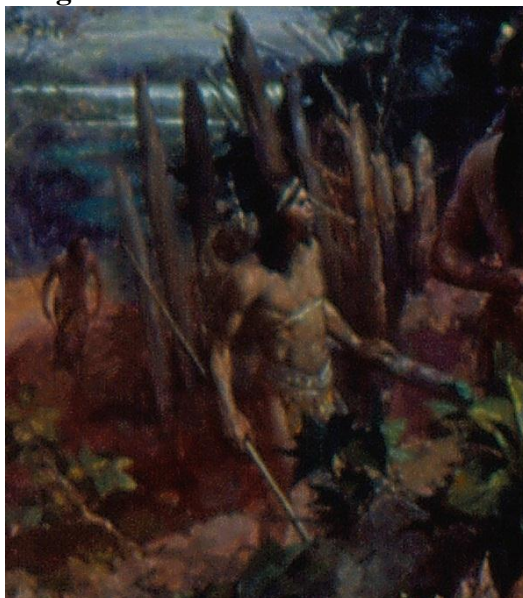
Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm Acervo Museu Paulista, São Paulo. (detalhe) Foto de José Rosael e Helio Nobre

Imagem 4

Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm Acervo Museu Paulista, São Paulo. (detalhe) Foto de José Rosael e Helio Nobre

Imagem 5

Antonio Parreiras, *Fundação de São Paulo*, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Prefeitura de São Paulo (detalhe)

Imagem 6

Oscar Pereira da Silva, "Fundação de São Paulo", 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm Acervo Museu Paulista, São Paulo. (detalhe) Foto de José Rosael e Helio Nobre

Imagem 7

Antonio Parreiras, *Fundação de São Paulo*, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Prefeitura de São Paulo (detalhe)

Imagem 8

Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A STORIA DELLA MUSICA NEL BRASILE DE VINCENZO CERNICCHIARO (1926)

Mónica Vermes*

Este trabalho é parte de um projeto mais amplo que tem como assunto a cena musical do Rio de Janeiro entre 1890 e 1920. “Cena musical” é entendida como o conjunto das práticas, pessoas, repertórios, espaços e instituições envolvidos em atividades musicais, incluindo tanto a música erudita quanto a música popular, realizada de forma profissional ou amadora, em âmbito público ou privado. A extensão e complexidade desse assunto exigem recortes precisos para torná-lo abordável, o que vimos fazendo em vários trabalhos. Esses diferentes recortes têm procurado lançar um olhar sobre a atividade musical no Rio de Janeiro no período em questão que evite dicotomias tradicionais como erudito vs. popular, de elite vs. relacionado às camadas mais baixas da sociedade, procurando elucidar as características peculiares desse ambiente musical. Neste texto propomos a análise da representação desse meio musical empreendida por uma personagem que participou muito ativamente dessas atividades.

A Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni [ou História da Música no Brasil: dos tempos coloniais até nossos dias] de Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) é uma obra alentada (617 páginas) publicada em Milão em 1926. Cernicchiaro, italiano de nascimento, transferira-se para o Brasil ainda criança e, depois de um retorno à Itália para concluir seus estudos musicais, instalou-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde viveu até sua morte. No Rio, Cernicchiaro participou de algumas das mais importantes iniciativas musicais, como o Club Mozart e o Club Beethoven, nos quais atuou como violinista e regente, o Instituto Benjamin Constant e Instituto Nacional de Música, onde atuou como docente. Seu intenso envolvimento com o meio musical carioca e com seus atores torna os capítulos de sua *Storia* dedicados à música brasileira desde o final do segundo império até a data de sua publicação um documento precioso pelo registro de uma grande quantidade de pessoas ligadas ao meio musical, escolas e associações que não ficaram registrados em nenhuma outra obra do gênero. O livro está organizado pela superposição de cortes cronológicos (1549-1763, 1844-1889, por exemplo) e cortes por especialidade musical (cantores, pianistas, violinistas, compositores de música lírica, sinfônica e de câmara, por exemplo). O livro de Cernicchiaro está crivado de imprecisões: datas

* Programa de Pós-Graduação em Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras e Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenadora no Núcleo de Estudos Musicológicos – UFES.

erradas, lugares confundidos, nomes redigidos de forma criativa, mas seu interesse encontra-se para além dessas limitações, seu esforço em organizar a vastidão da atividade musical de seu tempo (deixaremos de lado aqui o relato de períodos anteriores) nos permite observar seu testemunho de um cenário musical em transformação. Neste trabalho nos concentraremos em alguns aspectos da obra de Cernicchiaro: a música popular e os gêneros de teatro ligeiro, a atividade musical (profissional e amadora) das mulheres, e a relação entre músicos solistas virtuosos e músicos de orquestra.

O olhar que Cernicchiaro lança sobre a cena musical carioca registra nomes, relações, eventos que não foram registrados em outras fontes. Cernicchiaro nos revela, assim, um elenco e uma coreografia que povoam uma cena que, em obras posteriores da mesma natureza, vai ficando rarefeita, ocupada por uma dezena de notáveis. Mas é importante também estar atento ao que Cernicchiaro não diz sobre a cena musical carioca: categorias de músicos e gêneros musicais, por exemplo, que sequer são citados, e é importante também estar atento ao que Cernicchiaro diz e que pode passar despercebido por estar naturalizado, cristalizado numa forma de ver e entender o fazer musical: uma verticalização entre gêneros e práticas musicais ancorada num entendimento particular do que seja a música.

A opinião de Cernicchiaro a respeito dos gêneros de teatro ligeiro manifesta-se de duas formas: a condescendência com relação a uma categoria musical considerada inferior, despreziosa e que não demandava uma sólida formação de seus praticantes e o profundo desprezo pelo complexo constituído pelos teatros que se dedicavam especialmente a esse tipo de música, o apelo sensual das cantoras/atrizes, o público que o frequentava. As opiniões do primeiro tipo aparecem em comentários como os que dirige aos compositores Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e Abdon Milanez (1858-1927). De Henrique Alves de Mesquita diz que, quando jovem, escrevia “sem os conselhos judiciosos de mestres competentes, belas e graciosas composições” ... “graciosas peças dançantes, romanças para canto, fantasias e temas variados para corneta a pistom ..., produções inferiores”, que compara com algumas obras “sérias” saídas de sua pena. Conclui a avaliação do compositor dizendo que “apesar [do] sucesso, de seu belo talento para compor com facilidade, do bom gosto da frase, do valor, enfim, de suas melodias espontâneas, não soube jamais imprimir durante o longo curso de sua vida, uma forma diversa à sua carreira de compositor: passou sem energia e sem tenacidade, ao ostracismo...”, (p. 309-311). Ao falar de Abdon Milanez, trata-o como compositor de trabalhos de “modesta expressão”, e de quem “[a] crítica complacente dedicou-se a louvar [uma] partitura em um ato, falta de recursos

elementares da arte, e adorno apenas de melodias gentis e espontâneas”, (p. 272-273). As opiniões do segundo tipo, ou seja, dedicadas ao complexo espaço/repertório/pessoas ligadas ao teatro ligeiro, aparecem explicitadas no capítulo XVI, dedicado à opereta, no qual a descrição do Teatro Alcazar merece uma citação mais longa:

Aquelas mulheres, cuja idealidade tinha em mira o comércio vulgar da luxúria, haviam transformado o Alcazar em habitação artística de constelações mundanas. / Tudo ali era falso – dizia um crítico da época – da porta de entrada até os camarins, onde as artistas sedutoras do áureo firmamento esperavam ansiosas pelo momento no qual pudessem pôr em evidência diante do público suas malhas cor da pele e a graça pornográfica de seus próprios movimentos lascivos. (CERNICCHIARO, 1926, p. 294)

Cernicchiaro delimita o capítulo dedicado à opereta aos anos entre 1858 e 1889, desprezando as atividades do teatro musical ligeiro, ou apenas citando algumas obras ao falar dos compositores, durante o período republicano. Essa delimitação poderia sugerir um esgotamento do gênero, que teria levado a seu desaparecimento. O que ocorre, no entanto, é o oposto. Os gêneros do teatro ligeiro – opereta, mágica, burleta, revista, vaudeville – ganham um ímpeto cada vez maior e uma presença cada vez mais expressiva como forma de lazer das massas urbanas.

Henrique Alves de Mesquita, um dos compositores que tomamos como exemplo do tom condescendente adotado com relação à qualidade da música do teatro ligeiro, reaparece em vários capítulos do livro, em cada ocasião sendo tratado da perspectiva de uma competência diferente (no capítulo XIII, dedicado à Ópera Nacional; no capítulo XIV, dedicado à Arte Lírica Italiana; no capítulo XVI, dedicado à Opereta; no capítulo XVII, dedicado aos Compositores Brasileiros na arte Lírica, Sinfônica e de Câmara e no capítulo XVIII, dedicado aos Compositores Diletantes na Música Pianística, Melodramática e Popular). Esse “fatiamento” da atividade do compositor isola cada uma das instâncias de sua produção, sugerindo uma independência/autonomia de cada uma delas. Enfatiza-se assim uma verticalização de gêneros musicais que, como veremos adiante, reproduz-se também com relação a atividades musicais.

Cernicchiaro, comparado com outras sínteses da história da música brasileira escritas ao longo do século XX, é aquele que mais documenta a atividade musical feminina. Longas listas de cantoras (estrangeiras de passagem pelo Brasil e brasileiras), pianistas, organistas, violinistas, flautistas e violoncelistas; ocasionais menções a composições musicais de mulheres e abundante

registro de atividades docentes, como tutoras privadas, como professoras de escolas oficiais, como o Instituto Nacional de Música, e como donas e administradoras de escolas de música, como a Escola de Música Figueiredo-Roxo, fundada em 1914 pelas irmãs Suzana, Helena e Sílvia de Figueiredo e Celina Roxo, todas pianistas.

Parte dos registros feitos por Cernicchiaro reflete um destino bastante típico, na época, para mulheres que estudavam música: a cantora Clotilde Maragliano, que fez uma brilhante carreira na Europa, encerrada quando, depois de passar longa temporada no Rio, “torna-se esposa afetuosa de um homem digno dela” (p. 266); Carmita Campos, “a violinista mais glorificada pelo público e pela crítica de seu tempo”..., “a gentil jovem, logo roubada da arte para se dedicar aos cuidados domésticos” (p. 479-480) e a também violinista Noêmia de Oliveira, “também este talento emergente, poucos anos depois de seu triunfo, tomou marido, e, toda dedicada aos cuidados domésticos e ao afeto do consorte, retirou-se da arte” (p. 480).

Cernicchiaro não evidencia nenhuma estranheza na dedicação profissional de mulheres à música e relata com a mesma neutralidade as carreiras de pianistas da música erudita como Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro e de uma multi-profissional na área da música teatral ligeira e popular como Chiquinha Gonzaga, a quem se refere em várias ocasiões ao longo do livro e que descreve como “popularíssima compositora, ..., cuja produção de peças dançantes atingiu um número considerável, [e que] escreveu peças belíssimas com seu engenho fácil e pronto...” (p. 343). Se observamos o tom tipicamente condescendente dedicado às peças mais desprezíveis, não podemos dizer o mesmo se dê pelo fato de ser uma mulher, os compositores homens dedicados a esses gêneros musicais são tratados da mesma forma.

Cabe notar, no entanto, a observação feita por Cernicchiaro à proporção entre alunos e alunas no Instituto Nacional de Música revelada pelas estatísticas relativas ao ano de 1920: segundo ele, certamente com algum exagero nos números, havia 900 alunas mulheres e 20 alunos homens (p. 595). A referência a essa desproporção faz eco às constatações e queixas publicadas por Leopoldo Miguez em seu Relatório sobre os Conservatórios de Música Europeus de 1897, quando era diretor do Instituto de Música. Nesse relatório Miguez identifica a grande desproporção entre o número de alunas e alunos (com uma presença muitíssimo mais numerosa das primeiras) como um dos problemas do Instituto, uma vez que as mulheres não seriam candidatas naturais à profissão de músico de orquestra.

Os músicos de orquestra são, de forma geral, uma categoria ausente no livro de Cernicchiaro. Nos capítulos dedicados aos instrumentos típicos da orquestra há um destaque ao solistas (quase exclusividade). Os capítulos XIV e XV tratam, respectivamente, dos “violinistas

virtuosos nacionais e estrangeiros” e dos “violinistas célebres ouvidos no Rio de Janeiro no último período”. Nos capítulos seguintes, dedicados aos outros instrumentos de cordas da orquestra, aos instrumentos de sopro e à harpa e aos harpistas o foco central é a atividade solista, a participação em orquestras ou bandas aparece – ocasionalmente – como atividade secundária. Dos cerca de quinhentos músicos em atividade no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX citados por Cernicchiaro, menos de quarenta aparecem associados a atividades em orquestras ou bandas. O autor chega a queixar-se dos músicos de orquestra dizendo que “Virtuosos eméritos de piano, de violino, etc., depois de um triunfo juvenil regular, são condenados ao exercício da música inferior, executada, sem convenções, em lugares públicos, para suprir as necessidades naturais da vida” (p.612). Evidenciando as limitações desse meio para o exercício profissional da música, o que levava a constituir-se uma sub-categoria profissional.

Seguido por outras sínteses históricas que dentro da mesma tradição, às quais serviu como base em alguma medida, e que apresentam um crescente cuidado com a precisão factual, Cernicchiaro foi sendo deixado de lado como obsoleto na ilusão de que empreitadas posteriores possuíam a objetividade que lhe faltava. Hoje podemos perceber com clareza quanto outras obras que se lhe seguiram estão marcadas – como não poderia deixar de ser – por sua temporalidade e peculiar anacronismo. Parece-nos momento oportuno para retomar essa fonte e explorar o que nos ensina sobre a vida musical carioca de seu tempo nesses dois planos: o que registra em suas páginas e o que revela em sua estrutura e no que omite.

Referências

ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: a study of general histories of music (1600-1960)*. New Work: Dover, 1962.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia., 1942.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1956.

BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V (Eds.). *Disciplining Music: musicology and its canons*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1992.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostril giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARZANO

MELLO, Guilherme de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MENCARELLI

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

FONTES PARA UMA HISTÓRIA DA PINTURA PAULISTA DO SÉCULO XVII AO XIX: OS PINTORES, AS OBRAS E OS RESTAUROS.

Myriam Salomão*

A pintura paulista produzida entre o final do século XVII e metade do XIX carece de estudos gerais quanto à autoria, cronologia, iconografia, inventário das obras e nos modelos que circularam e influenciaram essa produção.

A pesquisa em andamento é um inventário das pinturas existentes em São Paulo, Santos, São Roque, Embu, Itu e Mogi das Cruzes em coleções, nos acervos de museus, instituições diversas e nas igrejas instaladas nessas cidades a partir dos séculos XVII e XVIII. Consequentemente, enfoca os trabalhos atribuídos a Jesuíno do Monte Carmelo e José Patrício da Silva Manso, nomes que aparecem com frequência atuando nestas cidades juntamente com o ituano Miguel Dutra, profundo admirador de Jesuíno do Monte Carmelo outros quase desconhecidos, de quem nos chegaram informações imprecisas ou pouco estudados, mas que deixaram suas marcas na produção do período como José Jorge Pinto Vedras que criou e atuou na primeira escola de pintura em São Paulo entre os anos de 1846 e 1864.

Conforme já apontado em texto anterior (SALOMÃO; TIRAPELI, 2001, p.90-117), há poucos estudos sistematizados no caso da produção pictórica de São Paulo, principalmente sobre sua origem, relações de produção, aprendizado, mercado da arte, além dos problemas citados acima. Ou seja, também enfrenta problemas já observados há muitas décadas por Hannah Levy (1997, p.177) em relação à pintura colonial fluminense, e que se repetem para as pinturas baianas, nordestinas e mineiras, apesar das pesquisas realizadas por Carlos Ott (1982), por Clarival do Prado Valladares (1981 e 1998), por Carlos del Negro (1978) e por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1982 e 2003).

Há poucos estudos sistematizados no caso da produção pictórica de São Paulo, principalmente sobre sua origem, relações de produção, aprendizado e mercado da arte. Foram estudadas em separado algumas personalidades de artistas que atuaram com mais destaque nas principais vilas e cidade do estado São Paulo nesse período. É o caso da monografia realizada por Mário de Andrade (1945) sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo, recentemente ampliada e comentada por Elza Ajzenberg (2003) e atualizada por Eduardo T. Murayama na sua dissertação de mestrado no que diz respeito às pinturas da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo

* Doutoranda em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP, Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP e licenciada em Artes Plásticas e Música pela mesma instituição.

(2010). Novos estudos de Maria Lucília Viveiros Araújo (1997) e Maria Lúcia B. Fioravanti (2006) têm revelado a obra de José Patrício da Silva Manso e de pintores que atuaram para os franciscanos da cidade de São Paulo, revendo e atualizando as informações do frei Adalberto Ortmann (1951) e de Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1954 e 1958). Contribuíram de forma relevante para o conhecimento do tema, o trabalho de Pietro Maria Bardi (1981) sobre Miguel Dutra e de Percival Tirapeli (2003, p.62-69) focando as pinturas decorativas do Embu e da capela de São Roque.

O período colonial paulista caracteriza-se por uma distinção em relação às demais regiões brasileiras, determinada por diversos fatores, entre os quais podemos destacar o relativo isolamento geográfico da região até o início do século XIX, gerando uma sociedade com poucos recursos econômicos, em sua maioria, e que nem sempre teve como arcar com as despesas da manutenção de uma atividade artística constante na capitania. Com isso, temos a sensação de que em São Paulo pouco existiu das consagradas expressões artísticas do período colonial – arquitetura, imaginária, música, talha e pintura – já que muitas dessas igrejas ruíram ou foram substituídas por outras no final do século XIX e início do século XX, época do desenvolvimento urbano e industrial da cidade de São Paulo. A formação de uma burguesia rica e ávida em mostrar uma cidade renovada e moderna segue e contrapõe-se à decadência de regiões até então participantes da economia agrícola do Estado, como Itu.

Se já encontramos grandes dificuldades em discorrer sobre a atenção dada à preservação das construções religiosas da região, quanto à pintura essas dificuldades são ainda redobradas e somam-se àquelas já citadas no início, sobretudo no que se refere às fontes.

Se no ano de 1937, Mário de Andrade nos lembra de que “no período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera” (1984, p.73), atentando para o fato de que, no caso de São Paulo, o critério de julgamento tem de ser outro. Etzel fala de verdadeiras “jóias de família” (1974, p.132) que, por suas particularidades tão próprias, devem ser entendidas e analisadas em seu contexto, pois constituem “um núcleo característico, do Brasil-colônia: fechado, independente, agressivo e cioso de sua liberdade total” (ETZEL, 1974, p.133). Cabe verificar esses conceitos a luz de novos dados levantados a partir de uma documentação primária.

Também não há sobre esse período em São Paulo, um consenso entre os historiadores quanto à atividade do pintor ou ao seu estatuto; o fato que mais interessa é que existiram. Talvez ainda se mantivessem em São Paulo as mesmas relações corporativas de outros ofícios, com o aprendizado nas oficinas e o trabalho em grupo. Na documentação existente essa questão não é

esclarecida, reforçando a dúvida quanto aos nomes de diversos pintores, relacionados como ativos entre 1770-1800 nos livros das igrejas, se seriam de mestres-pintores ou de pintores de paredes. A determinação da compra do material como pigmento, poderia indicar o ofício.

Outras duas fontes são importantes para estabelecer uma cronologia fundamentada da pintura paulista: os inventários e os antigos livros das irmandades e das ordens e os inventários, legados e testamentos de particulares.

Há também uma terceira fonte relevante, a saber, o estudo dos restauros, pois apesar de não ser uma fonte direta, conforme aponta Hannah Levy (1997, p.183), constituem fontes documentais semintencionais, sendo raras as obras que chegaram inalteradas aos nossos dias. Exemplo dessa nova visualidade que se revela são os casos da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e da Capela de São Miguel Arcanjo.

A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, ao que tudo indica, começou a ser construída em 1697, mas, seu aspecto atual é resultado de diversas reformas, sendo a última de 1922 e concluída em 1927. As pinturas do forro da nave, do coro e da capela-mor foram executadas entre 1796 e 1797, pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo e, de acordo com Mário de Andrade (1945), Jesuíno primeiro pintou a nave, depois a capela-mor e, por último, o coro. Na nave, a pintura sobre o forro tem figuras apoiadas diretamente sobre a cimalha das duas laterais: três grupos de cada lado composto por quatro figuras de corpo inteiro em cada grupo representando santos e santas carmelitas (Fig.1). No centro há uma pintura de Nossa Senhora da Conceição que até o ano de 2010 estava escondida por outra executada por Pedro Alexandrino no final do século XIX, e só agora, após restauro em andamento, voltamos a visualizá-la (Fig.2).

Apesar de ser uma irmandade fundada em 1728, a Nossa Senhora da Boa Morte a princípio ficou estabelecida na Igreja do Carmo e não se sabe ao certo quando iniciou a construção de seu templo, apenas que a inauguração foi em 1810. Durante o trabalho de restauro iniciado em 2006 foi descoberta uma pintura com a cena da Coroação da Virgem no forro da capela-mor (Fig.3), escondida debaixo de grossas camadas de tinta, com partes perdidas, que só foi revelada quando os restauradores começaram o trabalho de prospecção (MAGALDI et al, 2009, p.73). As partes incompletas foram preenchidas com nova pintura a pedido dos integrantes da irmandade e, como não foi encontrado até o momento nenhum tipo de registro anterior dessa imagem, o preenchimento foi realizado após pesquisa iconográfica sobre o tema (Fig.4). Provavelmente datada do início do século XIX, despertou interesse nos restauradores devido a suas qualidades pictóricas, mas ainda exige pesquisa.

A Capela de São Miguel Arcanjo foi fundada em 1560 quando um grupo de índios Guaianazes ali se estabeleceu junto com padres jesuítas vindos do colégio de São Paulo. A atual capela foi construída em 1622, pois a antiga foi demolida devido ao seu estado de degradação. Sendo assim, ela é considerada a mais antiga do estado de São Paulo e marcou a chegada dos jesuítas na região. Nas prospecções realizadas para orientar os trabalhos de restauro da capela, foram descobertas pinturas nas paredes atrás dos retábulos laterais da nave (Fig. 5 e 6) e que trouxeram para os estudos do tema, a discussão de como tornar visível essa pintura.

Assim, a análise dos restauros realizados ou em andamento, permitirão um novo entendimento da pintura paulista, posto que ao se realizar tal empreitada, questões diversas são colocadas, desde o entendimento técnico da feitura daquela pintura, tudo que o tempo colocou ou retirou na obra, até o que se espera ver ou mostrar para o apreciador atual, ou seja, é uma nova pintura que se revela.

BIBLIOGRAFIA:

AJZENBERG, Elza. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. In: TIRAPELI, Percival. Igrejas paulistas: barroco e rococó. São Paulo: Edunesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2003. p. 70-75.

ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno de Monte Carmelo. Rio de Janeiro: SPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1945. (Publicação n. 14)

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do Oitocentos. (Tese de Doutorado em História Econômica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a Pintura Paulistana do Setecentos. (Dissertação de Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

BARDI, Pietro Maria. Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil. São Paulo: Banco Sudaméris, 1981.

_____. Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista. São Paulo: MASP, 1981.

BRITO, Paulo Vinício de (Coord.). Capela de São Miguel Arcanjo. São Paulo: [s.n.], 2008.

CAMARGO, Paulo F. S. *A Igreja na História de São Paulo*. São Paulo: Inst. Paulista de História e Arte Religiosa, 1953. 9 v.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da cidade de São Paulo. (Monografia). São Paulo: 9ª Coordenadoria Regional do IPHAN, 1995. Revisada e aumentada com os pareceres técnicos que subsidiaram o processo de tombamento 1176-T-85 (1996).

_____. (Org.). José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor de São Paulo colonial restaurado. São Paulo: 9ª Superintendência Regional do IPHAN, 2007.

COMAR, Michelle. Imagens de ébano em altares barrocos: as irmandades leigas de negros em São Paulo (séculos XVIII-XIX). (Dissertação de Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil: psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo: Melhoramentos/ Edusp, 1974.

FIORAVANTI, Maria Lúcia Bigueti. *A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade*. (Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte). Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LEITE, José Roberto Teixeira. Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura do século XVIII. In: ARAÚJO, Emanuel. (Org.) *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988, p.12-53.

_____. *A pintura na Capitania de São Paulo*. In: MUSEU DE ARTE SACRA (São Paulo/SP). *Altars paulistas: resgate de um barroco*. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2005. Catálogo de exposição homônima no Museu de Arte Sacra de 18 dez. 2004 a 30 abr. 2005.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Notas sobre a arquitetura tradicional de São Paulo: capelas alpendradas de São Paulo*. São Paulo: FAU/USP, [19--]. Original datilografado.

LEVY, Hannah. *A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 177-216, 1997. Publicado originalmente in: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7-79, 1942.

_____. *Modelos europeus na pintura colonial*. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-66, 1944.

MAGALDI, Cassia Regina Carvalho de et al. *Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte*. São Paulo: FormArte, 2009.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. 2 v. (Publicação n. 27)

MONTEIRO. Raul Leme. *Carmo patrimônio da história, arte e fé*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1978.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. *A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo*. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

MUSEU DE ARTE SACRA (São Paulo/SP). Altares paulistas: resgate de um barroco. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2005. Catálogo de exposição homônima no Museu de Arte Sacra de 18 dez. 2004 a 30 abr. 2005.

NEGRO, Carlos Del. Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas – pintura dos tetos de igrejas. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978. (Publicação n. 29)

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo Rococó. Barroco, Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros/UFMG, n. 12, p.171-180, 1982.

_____. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ORTMANN, Adalberto. História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783. Rio de Janeiro: DPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1951. (Publicação n. 16)

OTT, Carlos. A escola baiana de pintura 1764-1850. Salvador: MWM, 1982.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: TIRAPELI, Percival. (Org.) *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Edunesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2001. p.90-117.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas: barroco e rococó*. São Paulo: Edunesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2003.



Figura 1: Pintura da nave da Ig. de N. Sra. do Carmo, com conjuntos de santos e santas carmelitas e ao centro, pintura de N. Sra. da Conceição. Fotografia realizada antes do restauro iniciado em 2010.



Figura 2: Pintura da nave após início do restauro já com a imagem da N. Sra. da Conceição pintada por Jesuíno do Monte Carmelo visível.



Figura 3: pintura encontrada no forro da capela-mor da Igreja de N. Sra. da Boa Morte.



Figura 4: pintura da capela-mor após o restauro. Algumas intervenções foram realizadas para completar a imagem a pedido da própria irmandade.

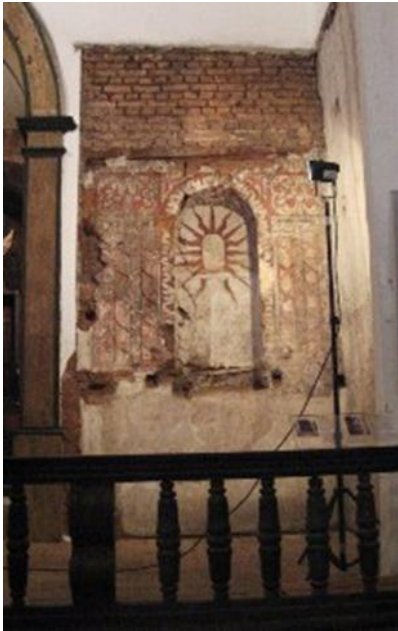


Figura 5: pinturas encontradas atrás do retábulo na Capela de São Miguel Arcanjo.



Figura 6: Detalhe da pintura anterior com colunas e sol.

UMA OUTRA HISTÓRIA DOS MUSEUS DE SÃO PAULO: A PINACOTECAS MUNICIPAIS DO INTERIOR PAULISTA

Patrícia Bueno Godoy*

A partir da década de 1940 coleções de arte começaram a ser fundadas no interior paulista, as pinacotecas municipais. Esse fluxo lento, que se estendeu até a década de 1970, foi iniciado pela ação de artistas pintores que desempenhavam suas atividades profissionais na cidade de São Paulo. Residentes ou não da grande metrópole, eram freqüentadores assíduos do Salão Paulista de Belas Artes, evento consagrado à arte figurativa e estabelecido a partir de 1934.

Da intensa atividade artística desses pintores surge a idéia de levar a arte àqueles que habitavam distante da capital. As pinacotecas municipais nascem com um perfil inicial similar, formadas a partir de acervos estabelecidos pela doação efetuada pelos pintores figurativos e, eventualmente, pela sensível colaboração de colecionadores de arte e artistas regionais. Portanto, são coleções públicas que devem sua existência não apenas pela vontade do poder público municipal, mas, sobretudo pelo esforço de artistas pintores, atuantes na cidade de São Paulo, geralmente ligados a associações e sindicatos de arte. Trata-se de um movimento paralelo à fundação dos grandes museus de arte em São Paulo – como: MASP (1947), MAM (1948) e MAC (1963) – um percurso ainda pouco contemplado por estudos e essencial para garantir a preservação dessa parcela do patrimônio artístico brasileiro.

Um breve panorama histórico e artístico será aqui esboçado, e para isso, três pinacotecas municipais do interior do estado de São Paulo serão investigadas, as de Rio Claro, Piracicaba e Amparo. Fundadas entre 1966 e 1974, como outras instituições da mesma natureza, estes acervos foram criados principalmente por artistas figurativos voltados à prática da pintura de paisagem, pintura de gênero, natureza-morta e figura humana. Nas paisagens rurais ou urbanas, da metrópole ou das pequenas cidades, utilizavam pinceladas largas, evitando o contorno. Seguiram os ensinamentos dos pintores paisagistas do início do século XX, dos quais mantinham profunda admiração. Praticavam uma arte de leitura fácil que agradava e supria as “necessidades dos compradores da época” no adorno dos ambientes íntimos de suas residências (TARASANTCHI, 2002: p. 24). Dos três acervos, apenas a pinacoteca municipal de Rio Claro foi contemplada com um estudo sistematizado pela dissertação de mestrado defendida pela autora (GODOY, 1999),

* Professora Doutora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

que estudou, fotografou e catalogou as obras adquiridas pela instituição até o ano de 1998. Atualmente, as três instituições permanecem reclusas em suas respectivas reservas técnicas.

Antes de proceder à investigação sobre a criação das pinacotecas torna-se necessário compreender aspectos sobre a concepção artística e a atuação dos seus fundadores. Esta tarefa encontra um problema fundamental, a falta de estudos sobre a obra dos pintores figurativos paulistas, em sua maioria nascidos entre os últimos anos do século XIX e a segunda década do século XX. Essa ausência deriva especialmente da omissão ou do combate a essa orientação artística que, executada após Semana de Arte Moderna de 1922, passou a ser significativamente desvalorizada. Adjetivos pejorativos foram a ela associados e hoje predomina o termo inexacto de “acadêmica”, classificação que restringe a apreciação de uma produção plural, dificultando-se não apenas sua compreensão, mas, também, aspectos relacionados à contribuição histórica e cultural que seus protagonistas legaram ao estado de São Paulo. Por esse motivo, aqui utilizaremos o termo “figurativo” para designá-la.

Os desdobramentos dos movimentos de vanguarda foram acompanhados pelos artistas figurativos que se diziam conscientes das novas pesquisas estéticas, entretanto, a maior parte optou por continuar a praticar os gêneros consagrados pelos pintores da geração anterior. Essa produção foi especialmente preservada e divulgada pelo museu artístico mais antigo da capital, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, instituição que serviu de modelo para as pinacotecas interioranas.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi instalada junto ao Liceu de Artes e Ofícios e inaugurada em 1905. Alguns anos mais tarde, em 21 de novembro de 1911, o estatuto público da coleção foi regulamentado, adquirindo assim uma estrutura mínima para seu funcionamento (LOURENÇO, 1994: p. 20). Esse espaço que se dedicou à preservação e à divulgação dos grandes nomes da pintura brasileira passou por períodos de transição e reestruturação e, em 1947, foi reinaugurado no edifício construído por Ramos de Azevedo na Praça da Luz (LEITE, 1988: p. 407). Naquela década, o pintor Guelfo Oscar Campiglia (1907-1968) iniciou a fundação de pinacotecas no interior do estado sob os moldes da instituição paulistana, ação seguida por outros artistas nos anos seguintes. Foi um ciclo lento empreendido por uma classe de artistas que provou da glória em meio às dificuldades de ordem prática e política. Algumas instituições tiveram a sorte de nascer plenamente com sede própria, outras, inversamente, até hoje padecem por não tê-la. Membro da Associação Paulista de Belas Artes, em 1947, Oscar Campiglia já havia realizado a fundação das pinacotecas de “Itapetininga, Pinhal e Jundiaí”. Esta última foi fundada em fevereiro de 1946 e instalada junto ao Gabinete de Leitura da cidade. Integrantes da

Associação Paulista de Belas Artes estiveram presentes no evento que contou ainda com uma exposição de Oscar Campiglia (BAPBA, 1946: nº17, p. 140).

É preciso lembrar que outro importante fluxo de criação de museus ocorreu a partir da década de 1950, a implantação da rede de Museus Históricos e Pedagógicos. Entre 1956 e 1973 essa rede de museus se espalhou por diversas cidades do interior do Estado de São Paulo. Naquele momento, organizados pelo Serviço de Museus Históricos, órgão pertencente à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, mais tarde, em 1968, foram transferidos à Secretaria de Estado da Cultura. Em 1998, iniciou-se o processo de municipalização, coordenado pelo Departamento de Museus e Arquivos. Em 1973, ao final da implantação da rede de museus, que se tornou a maior do país, contabilizavam-se setenta e nove unidades (ANAIS DO MUSEU PAULISTA, 1993: p. 176-177).

As cidades de Amparo, Piracicaba e Rio Claro também se beneficiaram com a implantação dos Museus Históricos e Pedagógicos, cada qual contando com um acervo de caráter regional, especialmente adquirido por meio de doações. Melhor estruturados mantiveram-se mais acessíveis ao público, se comparados com as pinacotecas municipais que, em vários momentos, ficaram restritas apenas ao espaço da reserva técnica.

Da idealização das pinacotecas municipais à sua efetivação necessitou-se de certa organização por parte da classe artística. Esta advém da experiência obtida em meio às associações e sindicatos fundados por artistas a partir da década de 1920. A Associação Paulista de Belas Artes e a Sociedade dos Amigos da Arte de São Paulo (SOCIARTE) contribuíram cada qual com o apoio e divulgação do propósito das novas pinacotecas. O Boletim publicado pela Associação Paulista de Belas Artes traz informações relevantes a esse respeito. Foram consultados para este estudo aqueles publicados entre 1943 a 1952. Membros da SOCIARTE ajudaram na ampliação dos acervos com doações de obras de grande qualidade, especialmente Américo Ribeiro dos Santos e Noedyr Moraes Corrêa. Outra publicação relevante é a revista *Resenha Artística*, idealizada pelo escultor Laszlo Zinner (1908-1977) e conduzida por vários artistas. Na primeira edição o diretor Valentim Amaral enfatizou que a finalidade principal daquela publicação era a de “estabelecer maior contato entre os artistas plásticos figurativistas em nosso país” (RESENHA ARTÍSTICA: 1960, nº 1). Nas publicações entre 1960 a 1969, também traz informações sobre a organização e a fundação das novas pinacotecas.

A Associação Paulista de Belas Artes foi fundada em 20 de março de 1942. No ano seguinte, seus organizadores iniciaram a impressão de um boletim próprio, de tiragem bimestral, para propagar informações de interesse dos seus associados. Os temas essenciais eram a divulgação de dados biográficos, atividades internas diversas, especialmente as informações

sobre exposições individuais e coletivas. Notícias sobre o Salão Paulista de Belas Artes e dos seus congêneres do interior apareciam com regularidade. Os salões eram locais de grande visibilidade para a arte figurativa, onde os artistas poderiam ainda se beneficiar com os prêmios aquisitivos ou outras condecorações. Faz-se notar que ainda hoje a biografia desses artistas é constituída basicamente pela descrição de prêmios acumulados nesses eventos.

Uma importante ação foi empreendida pelo governo do Estado de São Paulo na década de 1940. Após criar as primeiras pinacotecas Oscar Campiglia foi nomeado em 1947 para o cargo de técnico de expansão cultural do Departamento Estadual de Informações, encarregado de organizar a primeira exposição circulante para o interior do Estado (BAPBA, 1947: p. 163). Em abril daquele ano realizou-se em Taubaté a primeira Exposição Circulante de Belas Artes, cuja finalidade era a de levar ao interior, obras de mestres paulistas da pintura e da escultura (BAPBA, 1947: p. 165). No discurso da inauguração da mostra, o governador Adhemar de Barros enfatizou a importância dessa iniciativa como sendo “a maneira mais objetiva de atingir o ideal da democratização da cultura, que não pode nem deve permanecer como propriedade exclusiva das metrópoles ou do círculo restrito de certas elites ociosas”. O contributo essencial seria o de estimular a cultura e a “espiritualidade criadora” dando “ao povo uma noção clara do grau de pureza artística a que já atingiram as artes plásticas paulistas tanto da escola clássica quanto das correntes modernas” (BAPBA, 1947: p. 165-167). Em junho do mesmo ano Adhemar de Barros inaugurou em Ribeirão Preto mais uma exposição circulante que propunha novamente “de forma objetiva e imediata, a socialização da cultura” (BAPBA, 1947: p. 174).

Os pintores fundadores das pinacotecas municipais compartilhavam das mesmas idéias de Adhemar de Barros. Tinham por intenção democratizar a cultura. Exaltavam o poder de comunicação da arte e do seu potencial de transformação cultural. Anos mais tarde surgem novas pinacotecas em Franca, São Carlos, Jaboticabal, Rio Claro, Piracicaba e Amparo. Em 1946, o Boletim da Associação Paulista de Belas Artes informava que as pinacotecas estavam sendo criadas junto aos Gabinetes de Leitura das cidades (BAPBA: 1946, nº18, p. 145). Este espaço físico tornou-se inadequado quando as coleções começaram a se expandir. Surgiram problemas diversos, como a procura por uma nova sede – quase sempre provisória – que afetaram a divulgação e a conservação das obras. Este foi o problema enfrentado pela pinacoteca de Rio Claro, desde sua fundação em 1966 a coleção ainda não conquistou sua sede própria. E assim nasceram acervos sem museus.

Criada em 1966, pelo pintor Nicola Petti (1904-1983), a Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior foi fundada em Rio Claro, cidade natal do pintor, junto ao Gabinete de Leitura local. A maior parte das sessenta e sete obras do acervo inicial deveu-se ao empenho de Nicola Petti que

recebeu doações de pintores do seu círculo de amizade na capital paulista onde residia. (GODOY: 1999, p. 29). Atualmente, fechada ao público a pinacoteca se encontra armazenada em reserva técnica junto ao Casarão da Cultura, onde esporadicamente parte do acervo é exposto. Dentre as mais de quatrocentas obras, destacam-se os desenhos de Pedro Weingärtner (1853-1929), Henrique Bernardelli (1858-1936), Aldemir Martins (1922-2006) e João Fahrion (1898-1970) e pinturas de Ettore Federighi (1909-1979), João Dutra (1893-1983), Leopoldo Gotuzzo (1887-1983), Innocencio Cabral Borghese (1897-1985), Bigio Luigi Gerardenghi (1876-1957), Chen Kong Fang, Mário Zanini (1907-1971) e Arnaldo Ferrari (1906-1974).

Em 1967 iniciou-se a construção da sede da Pinacoteca Municipal Miguel Archanjo Benício d'Assunção Dutra na cidade de Piracicaba. Os arquitetos responsáveis pela obra apresentaram o projeto a Archimedes Dutra (1909-1983), pintor que intermediou a doação do primeiro núcleo de obras do acervo. Após o parecer favorável do artista, foi construída a sede da pinacoteca e o acervo pode ser instalado em edifício próprio em 1969 (PINACOTECA MUNICIPAL DE PIRACICABA: 2008). Encontram-se ali reunidas centenas de pinturas, como as de Paulo do Valle Júnior (1889-1958), Tulio Mugnaini (1895-1975), Alípio Dutra (1892-1964), Antônio de Pádua Dutra (1905-1939) e Arcangelo Ianeli (1922-2009). Há também um pequeno conjunto de gravuras, entre outras, de Marcelo Grassmann, Alex Flemming, Fayga Ostrower (1920-2001) e Renina Katz.

Em 1974 foi oficialmente instalada a Pinacoteca Municipal Dr. Constâncio Cintra na cidade de Amparo com acervo inicial organizado pelo músico e pintor Francisco Cimino (1906-1990). O primeiro núcleo de obras surgiu a partir de doações dos artistas pintores do círculo de amizade de Cimino. Naquele ano ele foi responsável também pela instituição do primeiro Salão de Belas Artes de Amparo, evento que passou a contribuir para o crescimento do acervo (GODOY, 1999: p. 107, 108). Atualmente, a pinacoteca encontra-se armazenada em uma reserva técnica em um edifício tombado pelo CONDEPHAAT, anteriormente utilizado como residência do chefe da estação ferroviária, na Praça Pádua Salles. Entre outras, há obras de Gino Bruno (1899-1977), Oswaldo Teixeira (1904-1974) e Durval Pereira (1917-1984).

Além dos salões de arte e das sociedades artísticas, a parceria entre artistas figurativos e colecionadores de arte foi fundamental para fortalecer os ideais da classe. Essa relação foi profícua revertendo-se na organização de publicações sobre arte e na doação de importantes obras para as pinacotecas no interior paulista.

Em 1968 foi lançado o volume *Pintores contemporâneos de São Paulo*, uma publicação que reuniu informações sobre quarenta pintores figurativos, cada qual representado com pequena biografia e ilustração de uma obra. A comissão organizadora foi composta pelos colecionadores

Américo Ribeiro dos Santos e Noedyr Moraes Corrêa, o escritor Cypriano Marques Filho e o pintor Nicola Petti. Na apresentação redigida pela comissão enfatizou-se a opção de um grupo de artistas a manter-se no caminho da arte figurativa, refutada por artistas e críticos de arte vinculados a outras orientações artísticas. Acusados de persistirem na realização de uma arte “passadista” e “acadêmica”, saíram em defesa da sua autonomia e direito de empreender livremente sua obra. A publicação tinha por objetivo “divulgar as obras de artistas que se projetaram no cenário artístico do país e do estrangeiro, através as suas representações no tradicional Salão Paulista de Belas Artes”. A “liberdade de expressão”, portanto, a opção pela arte figurativa, segundo os autores, se opunha à “ditadura artística” que atingia “culminâncias discriminatórias” (SANTOS, 1968). Após a publicação de *Pintores Contemporâneos de São Paulo*, parte da comissão organizadora funda a SOCIARTE, entidade que buscou fortalecer a pintura figurativa, organizando exposições e publicando catálogos.

A SOCIARTE, Sociedade dos Amigos da Arte de São Paulo, foi fundada em 25 de janeiro de 1969 “por um grupo de colecionadores de objetos de arte, especialmente quadros, que, além de reuni-los” objetivava “a divulgação da arte e dos artistas, promovendo exposições, palestras, reuniões e outras atividades correlatas” (VELLOSO, 1987). Dentre seus fundadores destacam-se os nomes de Américo Ribeiro dos Santos, Noedyr Moraes Corrêa e Cypriano Marques Filho, membros da comissão organizadora de *Pintores Contemporâneos de São Paulo*. Desses, os dois primeiros colaboraram com importantes doações às pinacotecas de Rio Claro, Piracicaba e Amparo.

Américo Ribeiro dos Santos, presidente da SOCIARTE entre 1969 e 1972, doou obras significativas para as pinacotecas de Amparo, Rio Claro e Piracicaba. São pinturas de Eugênio Latour (1874-1942), Eliseu Visconti (1866-1944) e Helios Seelinger (1878-1965). Obras de Eugênio Latour podem ser encontradas nas três cidades, todas são figuras femininas. Em Piracicaba encontra-se o estudo para a pintura intitulada *Desilusão*, obra pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo e que integra a série composta por outras três, *Mistério*, *Ansiedade* e *Realidade*, todas de 1928. Eliseu Visconti se faz presente em Rio Claro com um pequeno óleo sobre tela. Trata-se de um estudo para a obra *Fatigada*, realizada pelo artista por volta de 1898. Esta pequena cabeça feminina participou da Exposição Retrospectiva de Visconti organizada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1949 (GODOY, 1999: 409-411). Da coleção de Ribeiro dos Santos foram para Rio Claro ainda duas obras de Helios Seelinger, *Netuno* (1923) e *Folia* (1937). Em ambas é evidente a aproximação com o universo Simbolista do final do século XIX e com a obra de Franz Von Stuck (1863-1928), pintor com o qual Seelinger estudara durante sua permanência em Munique (GODOY, 1999: p.364-367).

Esse breve texto procurou dar visibilidade a três coleções públicas que, infelizmente, como museus de arte não estão cumprindo plenamente suas finalidades principais: a curadoria, a exposição e o ensino (CONSERVAÇÃO: CONCEITOS E PRÁTICAS, 2001: p.19-20). Entendemos que a história da arte é um agente indispensável na discussão sobre as questões relativas à conservação e à valorização do patrimônio artístico já que estão intimamente relacionadas. Há muito que fazer quanto à catalogação e o estudo dos acervos públicos paulistas. Essa tarefa nem sempre é fácil e de visibilidade imediata. Em alguns casos se encontrará uma coleção que ainda não foi corretamente catalogada, em outros momentos se deparará com a falta de profissionais designados exclusivamente para seu gerenciamento. Espaço físico adequado e recursos materiais também são aspectos importantes, nem sempre atendidos. A valorização e a conservação – geralmente aplicadas aos empreendimentos produzidos pela elite – devem se estender às coleções desfavorecidas e o historiador da arte é um agente importante nesse processo.

Referências Bibliográficas:

- A PINACOTECA DE SÃO PAULO – São Paulo: Banco Safra, 1994. Vários colaboradores.
- BOLETIM DA ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE BELAS ARTES - BAPBA. São Paulo: Associação Paulista de Belas Artes, 1943 a 1951.
- CONSERVAÇÃO: CONCEITOS E PRÁTICAS / Organização de Marylka Mendes [et al]; tradução de Vera L. Ribeira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- GODOY, Patrícia Bueno. *A Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior: criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*. Campinas, SP, 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- SANTOS, Américo Ribeiro dos (et. al.) *Pintores contemporâneos de São Paulo*. São Paulo, 1968.
- PINACOTECA MUNICIPAL DE PIRACICABA. Coordenação de Lauro Pinotti. Piracicaba: Prefeitura Municipal de Piracicaba; Secretaria Municipal de Ação Cultural, 2008. DVD, som, color.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

PONTUAL, Roberto Gonçalves. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RESENHA ARTÍSTICA. São Paulo. Frequência irregular. 1960-1970.

VELLOSO, Augusto Carlos Ferreira. *Resumo histórico*. São Paulo, 4 set. 1987. 12 p. Arquivo da SOCIARTE.



1958, Tullio Mugnaini, *Chácara do Mikai*, óleo sobre tela, 38x55cm. Pinacoteca Municipal Miguel Archanjo Benício d'Assunção Dutra, Piracicaba - SP



1950, Paulo do Valle Júnior, *Colheita de Trigo*, óleo sobre cartão, 24x35cm. Pinacoteca Municipal Miguel Archanjo Benício d'Assunção Dutra, Piracicaba - SP



1955, Arcangelo Ianelli, *Interior*, óleo sobre tela, 73x60cm. Pinacoteca Municipal Miguel Archanjo Benício d'Assunção Dutra, Piracicaba - SP



1930, Oswaldo Teixeira, *Paisagem Itaipava*, óleo sobre madeira, 59x51cm. Pinacoteca Municipal Dr. Constâncio Cintra, Amparo - SP



s.d., Eugênio Latour, *Nu*, óleo sobre tela, 90x70cm. Pinacoteca Municipal Miguel Archanjo Benício d'Assunção Dutra, Piracicaba - SP



s.d., Eliseu D'Angelo Visconti, *Estudo para Fatigada*, óleo sobre tela (colada sobre painel de madeira,) 26x27,5cm. Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior, Rio Claro – SP



1937, Helios Seelinger, *Folia*, óleo sobre tela, 72x72 cm. Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior, Rio Claro - SP

TRÊS TEXTOS NO INÍCIO DE UM DEBATE: NEOCONCRETISMO E MINIMALISMO

Patricia Leal Azevedo Corrêa*

Este texto apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento sobre as possibilidades e os limites de uma história comparada do neoconcretismo brasileiro e do minimalismo norte-americano, fundamentada na análise de obras artísticas e teóricas ligadas à gênese e ao desenvolvimento dos dois movimentos, bem como na produção historiográfica que vem buscando, nos últimos anos, articular algumas de suas aproximações. Como toda proposta comparativista, esta também investe no valor de uma iluminação recíproca, ou seja, pressupõe o interesse daquilo que o estudo de um objeto pode provocar sobre o estudo de outro, o que implica admitirmos analogias, semelhanças e diferenças entre ambos.

Algumas dessas semelhanças são bem evidentes, como o período em que surgem e se desenvolvem as duas produções, entre o final da década de 1950 e a década seguinte; o emprego de vocabulário geométrico; o envolvimento, por vias práticas e teóricas, com a dissolução de fronteiras entre pintura, escultura, objeto e ambiente; a ênfase nas relações entre corpo, tempo e experiência na arte. Mas suas diferenças são igualmente marcantes, como os distintos contextos artísticos e culturais, suas relações entre tradições locais e matrizes européias, distintos modernismos e modernidades como solos para suas rupturas, distintos diálogos e aportes teórico-filosóficos que, de saída, já impõem a relativização das semelhanças antes indicadas. Assim, por exemplo, os próprios conceitos de experiência, tempo, ambiente, objeto, pintura e geometria implicados nessas produções são passíveis de estudos comparativos.

São recentes e ainda rarefeitas as iniciativas de reflexão sobre a aproximação entre minimalismo e neoconcretismo, talvez por causa da tradicional predominância de interesses nos vínculos entre as Américas e a Europa, em detrimento dos vínculos entre os diferentes países das Américas. De todo modo, seja pela própria dinamização e crescimento desses campos, seja pela força centrípeta das instituições norte-americanas sobre o resto do continente, tornou-se evidente, nos últimos anos, um crescente interesse de grandes instituições e agentes internacionais por exposições e aquisições de arte brasileira, especialmente a contemporânea, interesse que vem acompanhado por produções críticas e historiográficas que, de uma maneira ou outra, buscam compreender e confrontar a especificidade dessa arte com relação ao panorama artístico das culturas hegemônicas. No bojo desses interesses, o neoconcretismo e suas figuras estelares,

* Professora Adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ, Doutora em História.

Lygia Clark e Hélio Oiticica, têm concentrado muita atenção, inclusive como possibilidades de referências históricas para a produção das três últimas décadas no Brasil, que ganharam muita relevância no mercado global da arte. Tudo indica que estamos no meio de um processo de inclusão do neoconcretismo em discursos mais abrangentes da história da arte, que tendem a situá-lo no contexto das tendências construtivas e do experimentalismo na América Latina, em posições que problematizam mas muitas vezes ainda dependem do duradouro esquema centro-periferia, onde os Estados Unidos têm papel crucial.

O texto visa contribuir para a análise e compreensão dessas conexões críticas e históricas, que tocam diretamente a formação do campo da história da arte brasileira e seus embates com os novos cânones multiculturalistas. Com esse intuito, tomamos como ponto de partida a reflexão de autores que lançaram bases para a discussão das relações entre neoconcretismo e minimalismo, através de três textos que surgiram na primeira década deste século, a saber: *Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neoconcretism and Minimalism*, publicado em 2001, do crítico e curador brasileiro Paulo Herkenhoff; *Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism*, publicado em 2005, do crítico e historiador da arte anglo-brasileiro Michael Asbury; e *Minimalism and Neoconcretism*, palestra proferida em 2006 pela crítica e curadora britânica Anna Dezeuze, cuja transcrição está disponível online. Na medida em que Herkenhoff é o mais ambicioso em termos de abrangência, o primeiro a indicar de modo consistente as possibilidades e problemas dessa comparação, depois retomados pelos dois outros autores, nos concentraremos aqui em Herkenhoff.

Este apresenta, de certa maneira, as discussões em seguida promovidas por Asbury e Dezeuze em torno das proximidades e tensões entre dois textos teóricos fundamentais para o neoconcretismo, *Teoria do não-objeto* e *Manifesto Neoconcreto*, escritos por Ferreira Gullar em 1959, e textos teóricos fundamentais para o minimalismo, como *Specific Objects* de Donald Judd, de 1965, e as *Notes on Sculpture*, de Robert Morris, escritas entre 1966 e 1969, além de também abordar o provincianismo de críticos e historiadores como os norte-americanos Hal Foster e Gregory Battcock, em contraste com a amplitude do pensamento de Mario Pedrosa, Gullar, Lygia Clark e Oiticica. Asbury apoia seu estudo comparativo justamente nas especificidades do neoconcretismo frente à ignorância da história da arte ocidental (seu “provincianismo canônico”) com relação a uma arte dita periférica. Dezeuze, por sua vez, foca mais especificamente a produção conceitual sobre esse novo tipo de objeto, entre a pintura e a escultura, teorizado mais ou menos na mesma época por Gullar, Judd e depois Morris.

Uma análise mais pontual do texto de Herkenhoff servirá como mapeamento desses argumentos. A partir da indicação de diferenças entre os contextos sociais e ideológicos dos dois grupos e da constatação de seu desconhecimento mútuo no começo dos anos 60, o autor desenvolve uma ampla abordagem dos contrastes epistemológicos na produção teórica e artística de minimalistas e neoconcretos, sem deixar de sugerir a necessidade de um “acerto de contas” histórico a favor dos brasileiros: “o movimento antecipou e explorou mais profundamente muitas das questões que foram consideradas inovações do minimalismo, do estatuto do objeto à fenomenologia da percepção” (HERKENHOFF, 2001: 107). Sob seu ponto de vista, os dois movimentos coincidem em tratar certas questões, mesmo que muitas vezes tomem diferentes direções. Tratemos, pois, de indicar a seguir os principais aspectos de sua proposta comparativa, pautando-nos na identificação de pontos convergentes e divergentes entre os dois movimentos.

Haveria, de saída, uma diferença na relação entre subjetividade e objetividade nas duas concepções artísticas: sob esse aspecto, o minimalismo estaria mais próximo do concretismo porque também era antagônico com relação à manifestação da subjetividade do pintor e buscava superfícies livres de acabamento artesanal, manual ou que sugerisse uma “ansiedade de expressão”. Assim, o minimalismo teria restaurado a objetividade no meio artístico norte-americano, dominado pelo subjetivismo dos artistas ligados ao expressionismo abstrato. O neoconcretismo, ao contrário, teria restaurado “a presença do subjetivo na arte, tanto na subjetividade do artista quanto na do espectador” (Ibid., 119), fazendo frente ao dogmatismo objetivista do concretismo. Como exemplo dessas abordagens diferenciadas, podemos considerar o trabalho com a linha orgânica de Lygia Clark, que jogava com a ambiguidade perceptiva e experiencial desse elemento, em contrapartida à repetição serial das linhas de Frank Stella, que visava eliminar a gestualidade expressionista, como nos mostram, respectivamente, *Composição 5: Quebra da moldura*, de Clark, e a série de *Black Paintings* de Stella, artista cuja obra estaria nas origens do minimalismo.

Porém, essa distinção entre as obras de Clark e Stella também revela um traço semelhante: os dois artistas desenvolvem abordagens holísticas da tela pintada, a partir de descobertas das funções dessas linhas em suas pinturas: “tanto o neoconcretismo quanto o minimalismo trabalharam com a organização holística da superfície, em oposição ao uso de figuras geométricas sobre um campo. Ambos tiveram que lidar com a noção de estrutura” (Ibid., 120) como contraponto ao jogo composicional entre figura e fundo, pois nos dois casos a linha surge como desdobramento visual do suporte, seja o formato da tela ou seu contato com a moldura.

Esse raciocínio que problematiza e rompe o campo tradicional da pintura também pode ser estendido, para Herkenhoff, ao campo tradicional da escultura, no que podemos identificar como outra semelhança: a abolição do pedestal. Artistas brasileiros ligados ao neoconcretismo, como Amílcar de Castro e Franz Weissmann, tratam de estabelecer contatos diretos da escultura com o chão, negando, assim, sua separação da experiência do mundo. Algo próximo a isso foi indicado por Hall Foster em sua afirmação de que os trabalhos minimalistas já não se distinguem como “arte pura”, mas obrigam o espectador a reposicionar-se no aqui e agora do lugar instalado por esse novo tipo de objeto. Por exemplo, trabalhos do norte-americano Tony Smith, como *The Keys to Given*, se articulam na espacialidade comum do espectador, mobilizam um vocabulário formal que não está longe do arquitetônico e do urbano, tal como a instalação de uma peça de Amílcar de Castro lida, de certo modo, com a materialidade de nossas cidades.

Porém, trata-se logo de observar que esse posicionamento direto no chão, acima referido, toma sentidos diferentes nos dois casos porque acontecem em contextos muito diversos. No neoconcretismo, essa operação se direciona a uma fenomenologia do espaço e a uma fenomenologia dos sentidos, que logo convergem num espaço de alteridade. A obra neoconcreta se mistura ao mundo corrente para articular experiências do mundo social e fazê-lo surgir na própria experiência da arte. Isso é o que podemos perceber em um trabalho como *Tenda Parangolé P03*, de Hélio Oiticica, feito com materiais e um tipo de estrutura francamente abertos a referências à intensidade e à precariedade da vida nos morros cariocas. No minimalismo, por outro lado, o que está em jogo é o estatuto do objeto de arte enquanto mercadoria, logo misturá-lo ao mundo é uma estratégia crítica que visa o espaço institucional da galeria. Um trabalho como *Lever*, do minimalista Carl Andre, se abre ao engajamento crítico de valores institucionais, instalando também, a seu modo, um vetor de precariedade nesse espaço. Enquanto nos Estados Unidos fazia sentido questionar as forças institucionais do meio de arte, no Brasil de finais dos 50 e início dos 60 o “espaço da galeria” e o mercado, enfim, não se constituíam como forças a serem questionadas. O que surge na obra de Oiticica é, antes, uma espécie de tensionamento do espaço do museu pelo espaço social.

Outro aspecto relevante das possibilidades comparativas indicadas por Herkenhoff diz respeito à identificação de mais uma semelhança entre trabalhos dos dois grupos: uma mesma ênfase no jogo perceptivo entre a unidade da *gestalt* e a variação de sua experiência empírica na fruição artística. Ou seja, compreensões similares do processo perceptivo da arte como um jogo contínuo entre formas constantes e conhecidas, por exemplo o quadrado e o círculo, e a sucessão de suas diferentes apreensões ao longo do tempo. Tanto no minimalismo quanto no neoconcretismo, “a existência da arte agora depende da experiência, a qual já não existe

puramente no objeto. Ela desloca e anula a contemplação em favor do ato, o que implica múltiplos jogos de percepção e participação” (Ibid., 122). Essa é uma questão diretamente abordada nos *Bichos* de Lygia Clark, onde uma geometria planar básica ganha complexidade espacial, virtualmente ilimitada, no processo de sua manipulação. E também é a questão crucial, propulsora, dos *L-Beams* do minimalista Robert Morris, três poliedros simples e iguais, porém instalados em diferentes posições. A observação dinâmica desses poliedros resulta na própria evidência da determinação das condições variáveis sobre a forma percebida, como se a *gestalt* do poliedro também fosse continuamente modificada, “manipulada”, pelo movimento corporal.

Mas tão logo notamos essa semelhança, fica igualmente evidente outra diferença, que diz respeito às concepções de tempo vigentes no minimalismo e no neoconcretismo. Para Herkenhoff, no minimalismo prevalece uma concepção mecânica de tempo, marcada pela repetição homogênea ou modular de suas séries de elementos, enquanto no neoconcretismo prevalece uma concepção vivencial do tempo, marcada pelos conceitos de duração e ato, que ligam existencialmente o espectador à obra. Os exemplos aqui poderiam ser as caixas de alumínio e acrílico de Donald Judd e o *Livro da Criação* de Lygia Pape; enquanto as caixas de Judd obedecem a uma estrutura serial pré-definida, ligada à ordem da serialidade industrial, anônima, o trabalho de Pape só ganha espaço na medida em que é acionado e, assim como os *Bichos*, enfatiza o desdobramento da descoberta e da criação de formas submetidas a temporalidades particulares, até mesmo íntimas.

Finalmente, cabe indicar ainda uma diferença, agora ligada ao caráter redutivo da concisão geométrica que, a princípio, parece ser uma semelhança entre os arranjos formais neoconcretos e minimalistas. Nas obras neoconcretas, o redutivo se caracterizaria pelo recurso a objetos de medidas reduzidas, na busca por espaços concisos que não precisassem de intervalos muito grandes entre um primeiro olhar e a plena apreensão de relações plásticas em uma obra, o que Herkenhoff identifica como a prevalência de um olhar sintético. Já no minimalismo, o caráter redutivo apareceria muitas vezes ligado às grandes dimensões, que demandariam um olhar analítico, capaz de apreender o desenvolvimento espacial da obra. Ou seja, enquanto a obra neoconcreta tenderia a uma concentração formal, a minimalista tenderia a uma “virtual expansão da forma” (Ibid., 124), pondo em tensão seus limites físicos. A “economia neoconcreta” pode ser demonstrada nas *Unidades* de Lygia Clark, cada qual medindo 30 x 30 cm, onde concentra-se o jogo estrutural em cada superfície. A “economia minimalista”, por sua vez, estaria manifesta na proliferação quase vertiginosa de cubos abertos e fechados do *Serial Project* de Sol LeWitt, que se estende por uma superfície de 576 x 576 cm e cuja lógica se apresenta como desafio

qualitativo e também, digamos, quantitativo, no campo visual. A partir desses contrastes e coincidências, temos um convite ao debate.

Referências bibliográficas:

ASBURY, Michael. “Neonconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism” In: MERCER, Kobena (org.). *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge: Institute of International Visual Arts/MIT Press, 2005.

DEZEUZE, Anna. *Minimalism and Neoconcretism*. Palestra proferida em 26/03/2006. Disponível: http://www.henry-moore.org/docs/anna_dezeuze_minimalism_neoconcretism_0.pdf

HERKENHOFF, Paulo. “Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neo-concretism and Minimalism” In: BOIS, Yve-Alain (org.). *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum/Harvard University Art Museums, 2001.

O GRUPO SANTA HELENA E O UNIVERSO INDUSTRIAL PAULISTA (1930-1970)

Patrícia Martins Santos Freitas*

O Grupo Santa Helena teve em sua formação os artistas: Aldo Bonadei (1906-1974), Francisco Rebolo Gonsales (1903-1980), Mário Zanini (1907-1971), Manoel Martins (1911-1979), Humberto Rosa (1908-1948), Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972), Clóvis Graciano (1907-1988), Alfredo Volpi (1896-1988) e Fulvio Pennacchi (1905-1992). Bonadei, Rebolo, Zanini e Manoel Martins são paulistanos, mas sua família tem origem estrangeira, como no caso de Rebolo, descendente de espanhóis e Manoel Martins, que tinha pais portugueses. Clóvis Graciano, Humberto Rosa, e Rizzotti nasceram no interior de São Paulo. Volpi nasceu em Lucca, na Itália, mas veio ao Brasil ainda quando criança. Pennacchi também nasceu na Itália, em Garfagnana, na região da Toscana, mas ao contrário de Volpi, chegou ao Brasil já adulto, em 1929 (ZANINI, 1991).

Alguns deles têm uma formação artística mais próxima das Academias de Arte, como no caso de Bonadei, que frequentou a Academia de Arte de Florença e Pennacchi, que estudou na Academia de Arte de Lucca e de Florença, mas a maioria deles tomou contato muito cedo com as atividades artesanais, dentro de escolas como o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo ou a Escola Masculina do Brás, e acabou se aproximando das artes plásticas já com idade adulta, por meio de aulas particulares, ou por cursos oferecidos dentro de instituições como a Sociedade Paulista de Belas Artes. O que permeia a trajetória destes pintores é sua atividade como pintores decoradores, que os acompanha mesmo depois que eles ganham certa fama no cenário das artes em São Paulo. Os ofícios variam entre as ocupações mais próximas às artes como o trabalho de letrista empreendido por Mario Zanini entre 1922 e 1924, quando trabalhou para a Companhia Antártica Paulista, ou mesmo os trabalhos com ourivesaria feitos por Manoel Martins em 1924, mas também ocupações distantes como a sociedade que Pennacchi assumiu com o irmão, logo quando chegou ao Brasil, no começo dos anos de 1930. De uma forma geral, todos, mesmo que por caminhos sinuosos, conseguiram estabelecer um contato permanente com as artes plásticas.

O Grupo se formou em meados da década de 1930 e permaneceu em convívio até aproximadamente 1945, quando os artistas continuaram suas carreiras individualmente. Contudo, torna-se interessante para o presente estudo acompanhar estes artistas até 1970, década em que ainda se tem o registro de algumas paisagens industriais nas suas obras. A formação do Grupo

* Formada em História pela Universidade Estadual de Campinas e Mestre em História, na linha de Patrimônio, Memória e Cidades, pela Universidade Estadual de Campinas.

Santa Helena está intrinsecamente ligada à formação profissional de cada artista que constituiu o Grupo. É possível desta forma, compreender esta reunião em decorrência de suas amizades e aproximações profissionais, ligadas ao *metiê* em que os santelenistas estavam inseridos anos antes de se reunirem em um mesmo ateliê para conjugarem experiências, demandas profissionais e informações artísticas.

Durante o período em que desenvolvi a dissertação que inspira este artigo, meu objetivo principal foi compreender então as aproximações que este Grupo teve do universo industrial paulista dentre as décadas de 1930 e 1970. Em um primeiro momento, objetivou-se apreender quais seriam os trajetos destes artistas dentro da cidade e qual seria o contato visual que os artistas tinham com São Paulo. Para isso eu tive como fonte as próprias paisagens que os santelenistas produziam tanto do centro como dos arrabaldes da cidade, em que estava representado o universo industrial. Compreendo por universo industrial os gasômetros, as usinas, as estações de trem, fábricas, figura do trabalhador, ou mesmo os seus elementos isolados, como a própria chaminé. Analisando as obras do Grupo, foi possível estabelecer um perímetro de circulação dentro da cidade, como demonstrado pelo mapa (fig. 01).

O subúrbio foi um dos temas mais explorado pelas paisagens do Grupo Santa Helena. Nestas paisagens podemos encontrar a representação de diversos bairros de São Paulo que estavam se espraiando ao redor da parte central da cidade. O estudo das paisagens suburbanas pintadas pelo Grupo revela a escolha pelo recorte do ambiente ainda rural, mas que já apresentava signos modernos como, por exemplo, as fábricas, mas também os automóveis e os postes elétricos. Os bairros periféricos eram os novos abrigos para a incipiente industrialização. Contudo, ainda mantinham reminiscências de um mundo fortemente ligado às tradições rurais.

A prática da pintura ao ar livre levava os pintores e seus instrumentos aos arrabaldes de São Paulo, em jornadas em grupos ou individuais. Para este deslocamento, contribuiu efetivamente a acessibilidades que os subúrbios tinham através de transportes baratos como os trens. Como grandes observadores do cotidiano da cidade, os membros do Grupo retratavam a industrialização de São Paulo, o crescimento dos bairros e também o lazer de final de semana. A conversa no portão, as pessoas caminhando e as figuras comuns têm ao fundo, eventualmente, a paisagem urbana, a fábrica, ou a silhueta de uma chaminé. São crianças, ciclistas, pais e filhos que caminham de mãos dadas, em um passeio na periferia de São Paulo. A artista Alice Brill, a qual conviveu e fotografou tanto o Grupo Santa Helena, como a cidade de São Paulo durante as décadas de 1930 e 1940, assim descreveu a prática dos artistas: “Aos domingos, os amigos iam para a periferia da cidade, como o Canindé, ao longo do rio Tietê com suas pontes e lavadeiras, ou ainda para o interior ou litoral próximos, para pintar ao ar livre” (BRILL, 1986).

Para os santelenistas, a fábrica não é tema central e, a despeito de aparecer com frequência em suas paisagens dos arredores da capital paulista, o que se pode observar a partir de um olhar geral nas obras do Grupo é um tratamento lírico que valoriza a presença fabril como parte integrante do cenário suburbano. Um exemplo desta abordagem da paisagem dos arrabaldes é a obra *Sem título (Canindé)*, de Mário Zanini, feita em 1942 (fig. 02). O singelo pescador, com seu chapéu e sua vara, chama atenção no primeiro plano do quadro. À sua esquerda, duas pessoas carregam sacos na cabeça. Com um lenço branco enrolado na cabeça, se aproxima uma mulher, a caminhar pela margem do rio. Estas figuras, dispostas nos planos mais próximos do espectador, emolduram as três casas que aparecem ao fundo. São três casebres e uma pequena fábrica, dotada de uma chaminé fumegante, além de três altos postes exibindo seus fios pelo céu predominantemente cinza, com pinceladas de azul – muito semelhantemente ao modo como Rebolo representou o céu em obra homônima, feita em 1937 (fig.03).

O retrato de Zanini alude à tranqüilidade de um bairro, onde se podia brincar na rua, comer doces, pescar e andar de bicicleta. Mesmo a fumaça negra que sai da chaminé no centro do quadro aparentemente não aborrece esta dinâmica. E a cena parece prosseguir alheia à presença do pintor. A fábrica na obra de Zanini funciona como um elemento de estruturação da cena, indicando a convivência entre os elementos que caracterizam o universo do trabalho e do descanso. Embora Zanini se preocupe em legitimar sua cena com a presença da indústria, esta aparece ao fundo, em terceiro plano, precedida em segundo plano pela casa suburbana, característica nas obras dos santelenistas, e em primeiro plano pelas figuras humanas. A chaminé fumegante não está isolada e partilha com os postes de eletricidade representados a função de trazer verticalidade para a paisagem pintada, além de personificar os signos da modernidade no ambiente rural.

Enquanto os anos de 1930 e 1940 foram repletos de paisagens do subúrbio, nas quais freqüentemente a fábrica apareceu em plano secundário, a partir de meados da década de 1940, para muitos pintores que expuseram com o Grupo Santa Helena, como Raphael Galvez e Joaquim Figueira, e da década de 1950, para alguns dos santelenistas, as paisagens em que a indústria é objeto central passaram a aparecer com maior frequência. Esta recorrência do tema coincidiu com a entrada das tendências abstracionistas no Brasil. Os santelenistas, como tantos outros artistas do período, foram, de algum modo, impactados pelo ideal abstracionista e pela modernidade radical encontrada nas formas puras e geometrizadas. Os reflexos disso podem ser observados em algumas pinturas do Grupo Santa Helena, nas quais, sem abrir mão da figuração, estes artistas pintaram paisagens industriais geometrizadas. Dentre os pintores que mais se aproximaram desta nova linguagem, estão Volpi, Zanini, Rebolo e Bonadei.

Casario, pintada por Bonadei em 1972 (fig.04) representa uma paisagem repleta de casas em que se destaca verticalmente a imagem de uma chaminé. Diferentemente dos trabalhos de Bonadei anteriores ao final da década de 1940, com *Paisagem de Itanhaém* (fig.05), nesta pintura a linha ganha mais consistência e retém melhor as cores dentro do desenho, enfatizando os volumes. Enquanto em *Paisagem de Itanhaém*, o artista aparentemente está mais preocupado com a descrição que faz da paisagem, do assunto registrado – embora já notemos a atenção dedicada às formas lineares das janelas e portas das casas – em *Casario*, o esquema geométrico é que se apodera das formas, assumindo o papel norteador da paisagem. É possível intuir que no registro de 1943, o pintor cuidou para que a paisagem parecesse habitada, retratando a fumaça que denota a atividade fabril e traz verossimilhança à cena. Em 1972, esta questão estava subjugada ao gosto pela abstração das formas.

A fábrica – representada, neste caso, por metonímia pela chaminé – funciona como elemento pictórico importante para a estrutura do quadro, pois adquire força vertical, em oposição às casas, as quais estabelecem níveis horizontais em diferentes pontos da paisagem. Pintada deste modo, as casas produzem um efeito de profundidade na obra, acentuado pela rua que corta a paisagem diagonalmente no centro do quadro. Bonadei aplica o mesmo efeito pictórico que usou para pintar a chaminé na representação de uma árvore. A copa desta árvore acompanha artificialmente a linha que contorna o edifício situado logo à sua esquerda. Assim, chaminé, edifício e árvore formam um grupo no centro do quadro fundamental por dar coerência à maneira como Bonadei escolheu representar aquela determinada paisagem.

Arcângelo Ianelli (1922-2009) optou por soluções pictóricas semelhantes às utilizadas por Bonadei, 15 anos antes de *Casario*. Em 1957, época em que Bonadei já explorava as formas geométricas em algumas de suas obras, Ianelli pintou a obra *Antiga Cervejaria Brahma* (fig.06). No quadro de Ianelli podemos notar que o pintor, assim como Bonadei, delimitou seus objetos em linhas bem definidas, as quais ordenam as cores dentro da composição. Janelas, telhados e, novamente a chaminé são descritos como figuras geométricas, como o quadrado, o retângulo e o triângulo. As cores de Bonadei e Ianelli também são próximas, e se distanciam da sombra acinzentada que predominava na paleta de Bonadei à época das paisagens suburbanas. À semelhança do pintor santelenista de *Casario*, Ianelli consegue os efeitos de profundidade, com os telhados das casas, em níveis diferentes de altura, com os postes de eletricidade e as chaminés, seqüenciados em planos do quadro que se diferenciam também pelo tratamento de luz e sombra dado ao quadro pelo pintor. Em *Antiga Cervejaria Brahma*, a rua diagonal também sustenta a impressão de profundidade enunciada pela arquitetura.

Os santelenistas registraram não somente a paisagem industrial entendida como cenário em que se insere a fábrica, mas também o entorno desta paisagem, o ambiente do trem, que carregava as pessoas até o local de trabalho, e até mesmo as próprias pessoas, com suas feições esgotadas. A tradição da representação do operário desesperançoso e anônimo – representado em composição monocromática e em posição entregue – se remete a quadros como os do artista Honoré-Victorien Daumier (1808-1879). As pinturas de Daumier, menos numerosas que suas caricaturas, possuem uma paleta econômica semelhante a que os santelenistas usaram, simplificada em tons ocres e terra, como vemos em *O vagão da terceira classe*, obra de Daumier, de 1863 (fig.07).

As imagens do operário foram menos exploradas pelos membros do Grupo Santa Helena. O que se pôde observar foi a discreta presença do operário nas obras do Grupo. O artista que deu lugar à figura do trabalhador urbano com mais ênfase no conjunto de obras investigado foi Rebolo Gonsales. Em sua obra é possível notar o diálogo com obras de artistas modernistas do mesmo período, como vemos no quadro *Operários*, pintado na década de 1940, por Rebolo (fig.08). Na década de 1930, Lívio Abramo registrou a figura do operário na gravura homônima à obra de Rebolo (fig.09). A figura central do quadro de Rebolo, a saber, seu próprio retrato, está disposta na mesma posição que o operário de Abramo. Ambos estão representados lateralmente, modo como habitualmente se pintavam os retratos encomendados por grande parte das classes mais abastadas na Europa do século XV e XVI. É fato que o operário de ambos os pintores está representado com a mesma importância retórica que os personagens da retratística clássica. Contudo, ao contrário do que ocorria séculos antes, o retrato do trabalhador não tem a função de perpetuar a imagem de um indivíduo isolado, mas sim de ser o registro de um anônimo, que, por metonímia, é a sua classe.

Em 1943 é a vez de Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979) pintar uma obra com título *Operário* (fig.10). Assim como o faz Abramo no rosto de seu operário, Sigaud dota seu personagem de uma força de trabalho imponente, expressa pelos grandes braços do trabalhador, desproporcionais ao resto de seu corpo. O operário firma a barra de ferro, que parece muito fina diante de suas enormes mãos. No cenário em que se insere o trabalhador, novamente vemos apenas signos que remontam ao universo do trabalho: vigas de ferro, um balde de concreto, guindastes, pedaços de madeira, fios de aço. Tudo que envolve a imagem deste operário estrutura o retrato de sua condição. Contudo, são três obras que mostram diferentes formas de se ver o trabalhador. Para Abramo, está clara a preocupação em delinear os traços de um trabalho árduo no rosto deste trabalhador, enquanto que na obra de Rebolo, e mesmo na de Sigaud outras

questões estão pontuadas, como a força do trabalhador – algo como uma visão mais positiva do trabalho – e a coletividade de uma cena de saída de fábrica, por exemplo.

A aproximação dos santelenistas com o tema urbano e industrial foi de diversas formas interpretado pela crítica da época, encabeçada por Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Luís Martins. De certa forma, seus recortes foram justificados nos dizeres destes intelectuais, pela suposta proximidade que os artistas tiveram do universo industrial no começo de suas carreiras. Dentro desta lógica, muitas vezes o argumento foi extrapolado até mesmo pela historiografia que sucedeu os modernistas, e termos como “artistas-artesãos” e “pintores-proletários” se tornaram conceitos definidores da identidade do Grupo. De fato, o Grupo Santa Helena não existiria sem que houvesse uma afinidade profissional entre aqueles artistas. Foi a necessidade de ter um espaço para receber encomendas que levou Reboló até o Palacete Santa Helena, por volta de 1935. Dali em diante não é possível aferir em que situações os santelenistas foram artistas e em quais foram artesãos. A diferenciação entre artistas e artesãos – e ousou até afirmar que o uso da palavra “artesão” em referência aos santelenistas – teve um uso específico e passível de localização histórica. O Grupo Santa Helena foi uma reunião de experiências em conjunto, a partir de um ateliê compartilhado por *artistas* durante um determinado período. Posso também afirmar que, partindo da análise das paisagens santelenistas em que a indústria está presente, é mais coerente pensar os santelenistas como cronistas de um cenário que lhes era próximo fisicamente e não ideologicamente.

Qual é então o universo industrial paulista compreendido pelo Grupo Santa Helena? Que lugares ocupam as fábricas, as usinas, os gasômetros, as estações de trem e os trabalhadores urbanos na apreensão dos santelenistas? O universo industrial que nos é apresentado pelos santelenistas é um mundo de apreensão visual, que se pretende muitas vezes verossímil e destituído de figuras alegóricas. No caminho de bonde entre suas casas e o Palacete Santa Helena, na vista dos ateliês no centro de São Paulo, no passeio até os arredores da cidade, nas redondezas dos bairros onde moravam, ou ainda no trajeto que percorriam a pé entre um Café e uma exposição de arte. Lá estavam as paisagens industriais com as quais se ocuparam os pintores do Grupo Santa Helena. O tema estava no recorte que o olhar fazia do cotidiano, nos caminhos entre a cidade e o subúrbio, na convivência diária que os artistas mantinham com a cidade. Contudo, diferentemente dos impressionistas, que saíam a observar a cidade e expressá-la em estudos de luz e atmosfera, as pinturas santelenistas revelam um apreço pelo desenho e pela estrutura, além de um uso diversificado da paleta, explorando desde as cores fauvistas até cores mais sóbrias e econômicas.

O tema do crescimento industrial e urbano de São Paulo aparecia na literatura, nas fotografias, nos escritos de especialistas como engenheiros, sanitaristas e médicos. Nos artistas do Grupo Santa Helena, a indústria parece ter ganhado cada vez mais a atenção dos artistas ao longo dos anos. O primeiro contato se deu nos arrabaldes da cidade, aparecendo ao fundo de um cenário ainda ruralizado, na fronteira entre o campo e a cidade. Aos poucos, o retrato da paisagem ganhou um desenho geometrizado, o que de certo modo levou alguns pintores a focalizar mais a arquitetura fabril em detrimento de outros objetos. O retrato das indústrias de São Paulo feito pelos santelenistas não tinha o objetivo de ser o registro histórico destas paisagens, mas acabou por fazê-lo. Algumas paisagens pintadas pelo Grupo Santa Helena mostram lugares ermos que foram rapidamente engolidos pelo crescimento urbano. Algumas das fábricas retratadas pelos santelenistas hoje estão abandonadas ou mesmo deixaram de existir assim como o próprio Palacete Santa Helena, que encontrou seu fim na dinâmica destrói/constrói que sempre marcou a história da capital paulista. O Grupo Santa Helena e suas paisagens suburbanas, urbanas e industriais não são apenas o registro de uma cidade do passado, mas a memória de vivências na cidade para as quais não temos mais acesso.

Referências Bibliográficas:

AJZENBERG, Elza (org.). *Operários na Paulista*. São Paulo: MAC/USP, 2002.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clóvis Graciano. Julho a dezembro de 1944, transcrito em MOTTA, Flávio L.. “A Família Artística Paulista”. Revista *Comunicações*, publicada pelo Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, SP, 1971, nº 10, pp. 137 a 175.

_____. Esta Paulista Família. *O Estado de São Paulo*, 02 de julho de 1939.

BELUZZO, Ana Maria. *Artesanato, arte e indústria*. Tese de doutoramento. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU/USP, São Paulo, 1988.

BRILL, Alice Czapsky. *Aspectos da obra de Mário Zanini: do Grupo Santa Helena às Bienais*. São Paulo: USP, 1982 (Dissertação de Mestrado em Filosofia).

FOOT, Francisco e LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil (das origens aos anos vinte)*. São Paulo: Global, 1982.

MARTINS, Ana (org.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

MILLIET, Sérgio. A propósito de uma exposição. *O Estado de São Paulo*, 22/05/1941, São Paulo/SP.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991.

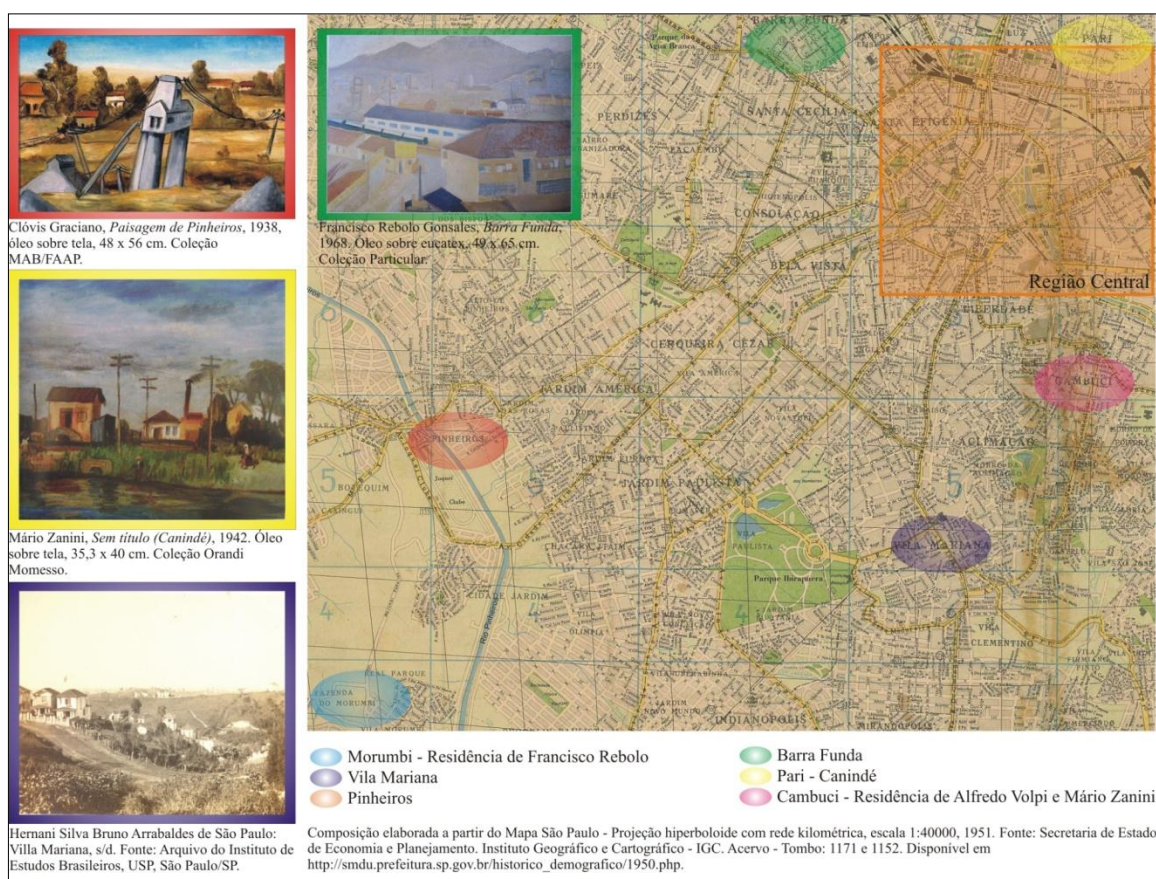


Figura 01: Mapeamento dos roteiros do Grupo Santa Helena em São Paulo apreendido pela análise de suas obras.

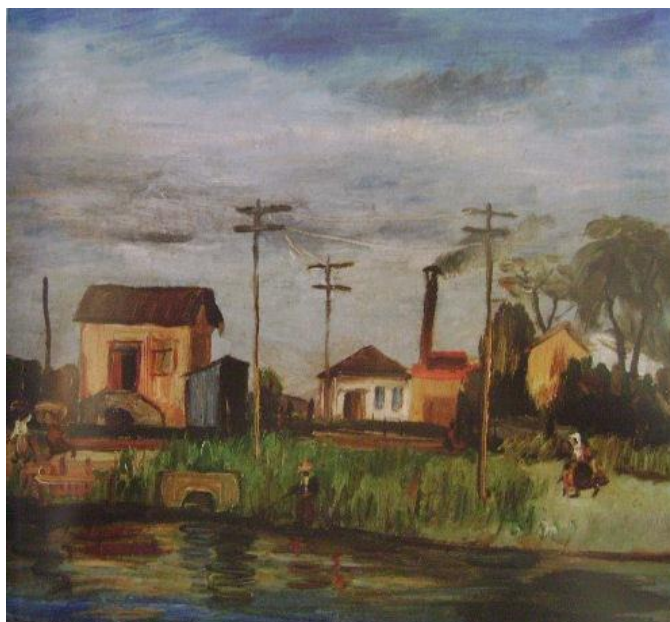


Figura 02: 1942, Mário Zanini, *Sem título (Canindé)*. Óleo sobre tela, 35,3 x 40 cm. Coleção Orandi Momesso.

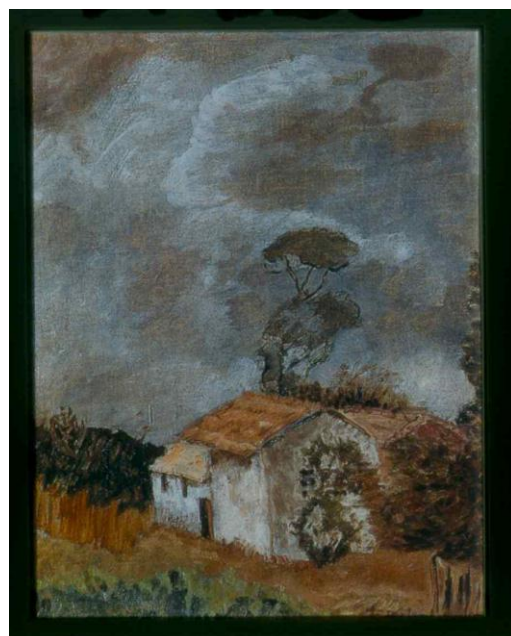


Figura 03: 1937, Francisco Rebolo Gonsales. *Canindé*. Óleo sobre papelão, 39,7 x 28,8cm. Coleção Tamagni, MAM -SP.



Figura 04: 1972, Aldo Bonadei, *Casario*. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Encontrado à venda no site: <http://www.escritoriodearte.com/leilao>. Acesso em janeiro de 2011.



Figura 05: 1943, Aldo Bonadei, *Paisagem de Itanhaém*. Óleo sobre tela, 46 x 56,5 cm. Coleção Carlo Tamagni, no acervo do Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP

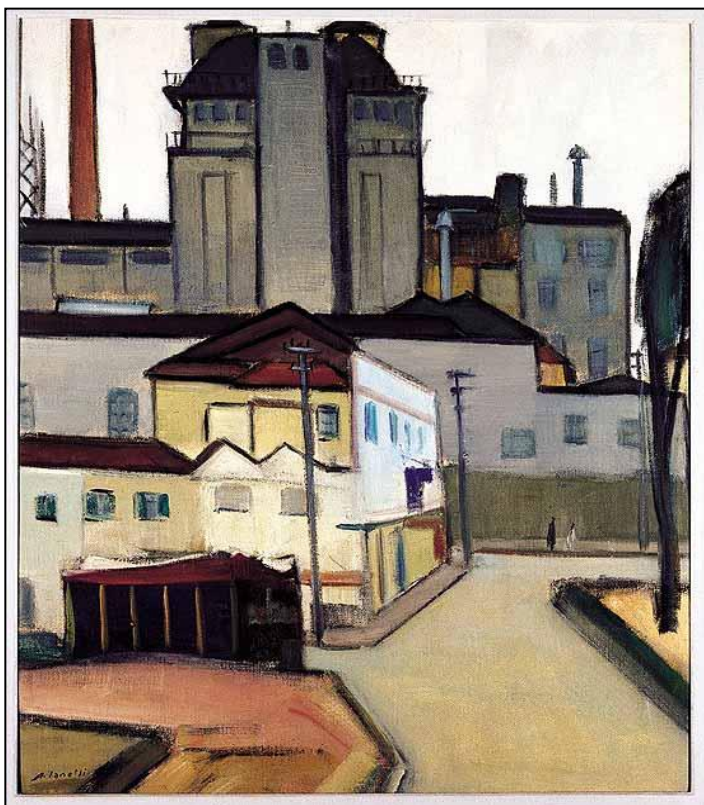


Figura 06: 1947, Arcângelo Ianelli, *Antiga Cervejaria Brahma*. Coleção não informada.

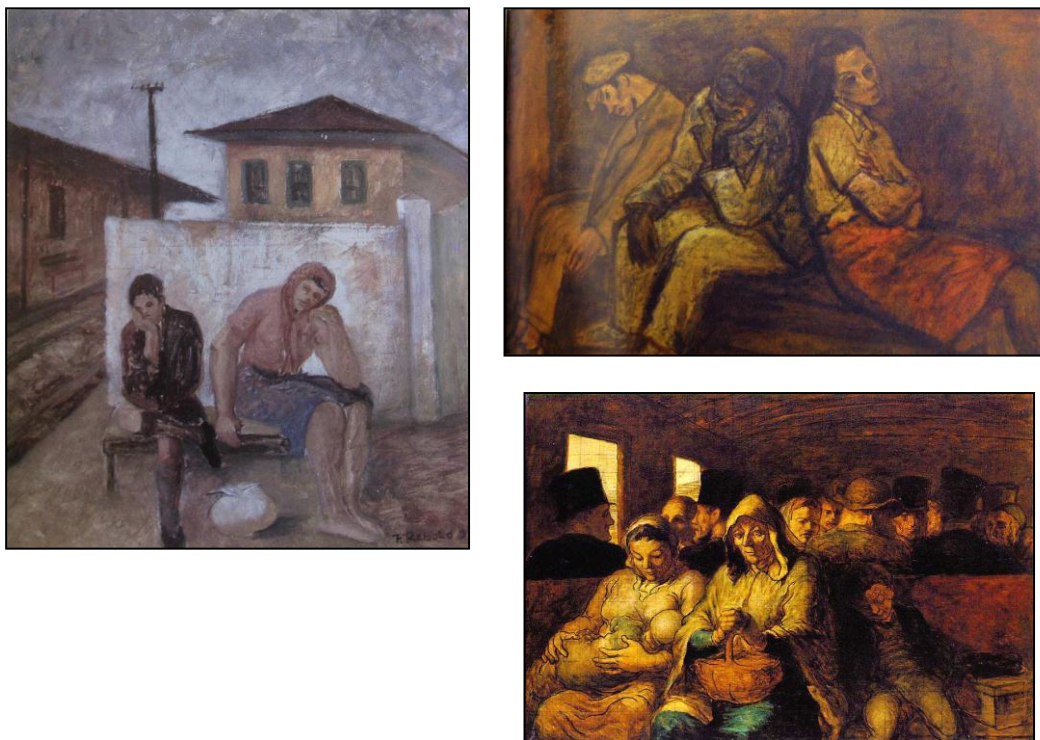


Figura 07: 1937, Francisco Reboló Gonsales, *Esperando o trem*. Óleo sobre madeira, 44 x 36 cm. Coleção Particular; 1938, Mário Zanini, *Sem título (marginais)*. Óleo sobre papel, 32,8 x 48,8 cm. Museu de Arte Contemporânea; 1863-65, Honoré-Victorien Daumier, *Vagão da terceira classe*. Óleo sobre tela, 65.4 x 90.2 cm. Coleção do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

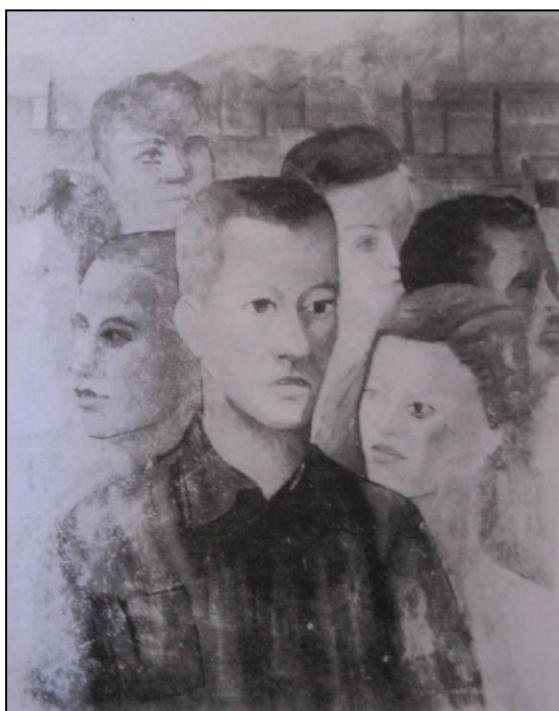


Figura 08: c.1940, Francisco Reboló Gonsales, *Operário*. Fotografia do acervo, sem registro das dimensões de suporte. Retirado de: "Reboló 100 anos". Coordenação editorial Antonio Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.



Figura 09: 1935, Lívio Abramo, *Operário*.
Xilogravura, 35,5 x 42 cm. Acervo do Museu de
Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP.

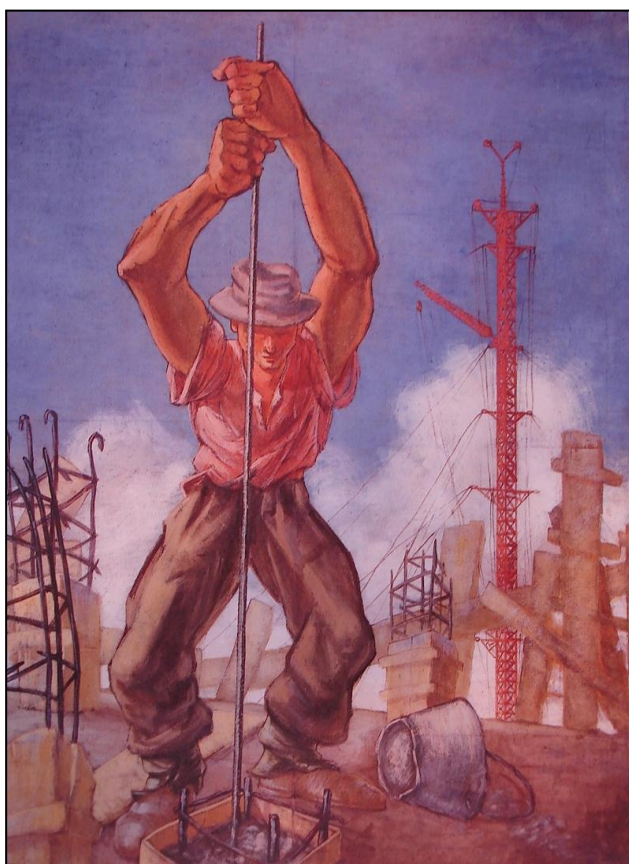


Figura 10: 1943, Eugênio de Proença Sigaud, *Operários*.
Óleo sobre tela, 100 x 80cm. Coleção Particular.

O DESAFIO DE LEVAR A HISTÓRIA DA ARTE À COMUNIDADE: A CATEDRAL METROPOLITANA DE CAMPINAS

Paula Elizabeth de Maria Barrantes*

Palavras chave: Talha, Catedral Campinas, Vitoriano dos Anjos, Ramos de Azevedo

Giorgio Vasari, iniciando os estudos sobre história da arte, acreditava que uma obra de arte não poderia ser analisada isoladamente, sem seu contexto e sem entender os artistas, os métodos e mesmo a sociedade na qual e para a qual a obra teria sido criada. Vemos que, passados quase quinhentos anos de seus estudos, apesar das diferentes vertentes que tomam a história da arte, ainda se faz necessário para uma maior compreensão da obra, principalmente se tratando de uma edificação histórica, buscar as origens da obra no passado. Qual escola ou princípio teve o artista, qual método usou, em quem se inspirou, quem encomendou e com que finalidade. Enfim para que tipo de pessoas esta obra irá servir.

Certamente o artista, muitas vezes, não pensará em um futuro distante, nas mudanças ou rumos tomados por sua edificação, mas com certeza ele gostaria que a obra servisse a posteridade e se prolongasse pelo tempos, assim como seu nome.

Sem procurarmos no passado distante as origens de muitas obras de arte e arquitetura podemos perder coisas essenciais à história. A renascença se valeu de um passado clássico para elaborar seus ideais de simetria, equilíbrios e beleza. O barroco obteve da renascença o estudo dos claros-escuros e da profundidade para criar posteriormente os exageros, a dramaticidade, a luz e a movimentação na sua arte.

O período maneirista, com suas mesclas e complexidades e logo após o neoclassicismo mostram, igualmente, que foi necessário um estudo do passado, para a elaboração de novas formas de arte, novas interpretações do clássico mas de maneira mas simples. Retratar de maneira nova o passado conceituado e mesmo copiar os grandes mestres eram questões de reconhecimento e valorização, significando nisso, que o passado merecia o respeito, estudo e consideração do artista que se intitulasse artista.

A arte de um período demonstra a realidade do período, a sociedade, cultura e meio em que vive o artista e a ela se atribui sempre uma fonte, ou seja, o contexto, novamente, se faz muito necessário para entender o todo.

* Mestranda em História da Arte na Unicamp. Orientação prof..Dr Jorge Coli jr- e-mail: paula.marbaf@globo.com- Bolsa Capes

Apesar de algumas academias hoje talvez discutirem a relevância do estudo do passado para se conhecer a obra no presente, perder a ligação com o passado histórico pode representar perder algo essencial sobre a obra, patrimônio ou o artista. Este artista viveu um período econômico e político determinado sob certas condições, sua obra foi paga por alguém com alguma finalidade específica. A questão do “*status*” ou reconhecimento que o artista de cada período teve pode variar mas, com certeza, não será variável para o momento em que a obra foi criada.

Hoje podemos tentar estudar e entender o passado como historiadores, mas devemos tomar o cuidado de não reinterpretarmos este passado segundo nossas convicções e crenças, esta seria uma modificação no contexto do passado feita pelo presente.

Trazendo todas as questões dos historiadores de arte do passado para nosso presente, podemos dizer que os desafios não se alteraram tanto, continuamos a nos digladiar com a falta de registros do passado, com a falta de apoios de poderes públicos e falta de verbas e dificuldades de infraestrutura diversas.

Analisando a situação, em particular dos patrimônios tombados no Brasil, podemos dizer hoje que são poucos os que sobrevivem com alguma ajuda pública ou mesmo de entidades privadas, poucos possuem engajamento real da sociedade a qual pertençam por não entenderem que além de um bem de uso diário, muitas vezes, aquela edificação representa um patrimônio tombado, por isso mesmo, passível da necessidade constante de manutenção, proteção e preservação de seu passado histórico.

Deve-se levar em consideração aqui apontamentos de Zélia Silva (1999) que nos diz que, atualmente, muitos patrimônios tombados no Brasil padecem sob falta de cuidados e engajamento de entidades preservacionistas, governos, entidades particulares e mesmo a comunidade usuária. O bem estará mesmo fadado a ruína e a deterioração, caso a sociedade que o circunde não entenda seu fundamental valor na preservação, proteção e estudo do passado deste bem. Vemos casos latentes de casas históricas derrubadas sem critério, edificações tombadas com modificações sem estudo, edificações que perdem seu contexto e seu passado pela falta do estudo especializado. Chegamos a uma situação quase em que se torna necessário o discurso da “retórica da perda” proposto por José Reginaldo Gonçalves (1996).

Vemos que as edificações e obras de arte, esculturas e monumentos públicos chegam ao fim extremo, muitas vezes, de se usar a “retórica da perda” de José Reginaldo Gonçalves (1996), justamente, por não terem agregado ao seu cotidiano a comunidade, que vê dia a dia o patrimônio se degradar sem entender a real importância daquela perda. Embora, muitas vezes, faça uso do patrimônio tombado, como o caso em questão da Catedral Metropolitana de

Campinas, a comunidade não enxerga na edificação valor artístico e histórico, somente seu valor de uso. Neste contexto acabam por não se movimentarem para preservar e exigir a manutenção que o patrimônio histórico merece. Podemos ver, inclusive, que a comunidade ainda não entendeu que a perda do bem não representa a perda do passado da mesma, mas a perda também do presente e do futuro deste bem em sua sociedade. Caso comum em inúmeras igrejas, matrizes ou catedrais do Brasil, a comunidade alienada do processo preservacionista não se apercebe do valor como recurso econômico da edificação, que poderia se tornar também um ponto turístico preservado a ser explorado e que reverteria para a conservação e obras sociais das próprias edificações.

Discutindo desafios pode-se afirmar que o historiador não será mais somente o agente restaurador do passado, mas também o agente que levará de alguma forma a informação à comunidade. Seu trabalho deve servir para, posteriormente, com outras ações, agregar a comunidade ao patrimônio. Os caminhos deverão ser encurtados da pesquisa acadêmica até o usuário final, para que a comunidade perceba o importante trabalho feito pelo historiador e sua real utilidade para a vida das obras, patrimônio e dela própria.

Tão importante e reconhecido pela igreja já se encontra este trabalho do historiador de arte que a Carta Magna da igreja católica já especifica a inventariação e catalogação de todo seu acervo artístico como atividade a ser feita por historiador de arte, com capacidade de análise visual e material, afim de que a catalogação seja feita da melhor maneira possível. Deve-se procurar proteger o patrimônio artístico da igreja como forma de manter os registros do passado da religião e da arte, pois, esta arte sempre estará ligada às motivações da história da igreja católica (CATÓLICA, 1999).

Entrando na questão da preservação do patrimônio histórico e artístico a responsabilidade pela mão de obra especializada fica mesmo a cargo das universidades e centros de pesquisas. Hoje, é mesmo a universidade que vai procurar resgatar e devolver à comunidade a história de seu patrimônio, de maneira sistematizada e organizada, dando subsídios para que a informação seja usada da melhor forma possível no futuro (CAMARGO, 1999).

Não apenas se preocupando com o resgate da história do patrimônio ou obra de arte, vemos também que são hoje os centros de pesquisas das universidades que se preocupam com a manutenção dos registros e documentos de forma a proteger a história destes registros de manuseio excessivo. A digitalização ou microfilmagem tem-se mostrado meios organizados e de fácil acesso aos historiadores e pesquisadores. Pensar nas pesquisas futuras é pensar em preparar o presente a fim de facilitar os acessos. Não só permitindo que estes pesquisadores tenham acesso ao acervo como também a comunidade em geral (ANDRADE, 1999).

Exemplo muito bom de facilidade no acesso a documentos antigos, jornais e revistas de Campinas, e na maneira como são tratadas estas informações encontramos hoje, na biblioteca Edgard Leuenroth do Ifch da Unicamp. Pessoas treinadas, documentos digitalizados e comunidade integrada são os resultados deste importante trabalho de acessibilidade, documentos ainda não digitalizados tem possibilidade de serem fotografados, um esforço de grandes proporções da universidade em facilitar o acesso seguro aos acervos.

Cita-se também o projeto da professora Beatriz Coelho da UFMG¹ (2005), através do CEIB², onde estão sendo catalogados trabalhos e artistas de todo o estado de Minas Gerais, estendendo-se agora esta catalogação a trabalhos de imaginária de todo o Brasil.

Estudar o passado, preservar o presente e preparar o futuro continuarão a ser desafios constantes aos historiadores de arte.

A Catedral Metropolitana N. Sra. da Conceição de Campinas

Estudar a Catedral Metropolitana de Campinas é como resgatar a história da cidade de Campinas, seus 76 anos de construção contam, passo a passo, o desenvolvimento da cidade ao longo deste período.

Em 1807 os desbravadores estabelecidos na cidade, planejam a construção de uma igreja. A construção desta igreja não possuía somente um caráter religioso, mas também de autonomia econômica, para que uma freguesia se tornasse vila e, posteriormente, cidade era necessário aval da igreja católica, religião dominante, e do poder imperial investido no governador da província.

A finalidade desta autonomia residia na falta dos rituais católicos a que os fiéis estavam acostumados e também na autonomia econômica pleiteada pelos novos desbravadores e agricultores.

Em 1797 a freguesia de Mato Grosso respondia política, econômica e religiosamente à província de Jundiá. Para estabelecer-se oficialmente, começam-se movimentações, coletas de esmolas e pedidos insistentes a “bons homens”³ da cidade em favor da construção de uma igreja. Possuir uma igreja construída era no período privilégio de poucos e as dificuldades na autorização vindas da província e da igreja eram inúmeras. A primeira igreja construída foi a chamada igreja da freguesia, no largo de Santa Cruz, hoje demolida e cuja paróquia passou para a atual Basílica Nossa Senhora do Carmo de Campinas, chamada no período de Matriz Velha.

¹ UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais.

² Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - site: <http://www.ceib.org.br>

³ “Bons homens”, homens estabelecidos na freguesia que podiam contribuir com dinheiro e poder político, eram no início das principais cidades os responsáveis por garantir à igreja o poder de se autossustentar das cidades recém-fundadas.

Mas em 1807 “bons homens” da freguesia determinam a construção de uma igreja para estabelecer a cidade, porém, não seria apenas uma igreja, mas uma igreja de grandes proporções que mostrasse aos visitantes e ao império, a importância da freguesia. Esta igreja seria, não obstante sua importância religiosa, um símbolo do status e poder econômico que a recém-implantada agricultura cafeeira e canvieira estava representando para a cidade (PUPO, 1969).

Iniciados os trabalhos de taipa em 1820 da chamada Matriz Nova, e que seria, no futuro, a freguesia do sul Nossa Senhora da Conceição, sua conclusão ocorreu somente em 1850. As guerras e doenças, como a febre amarela, atrasaram em muito as obras. Em 1850 o corpo da igreja fica pronto mas sem infraestrutura como portas, janelas e fachadas. Em 1853, novamente, em um questão de honra religiosa e status econômico, o rico comerciantes português estabelecido na cidade Antônio Francisco Lisboa, apelidado “Baía”, se oferece para trazer a Campinas um entalhador baiano da qual conhecia o trabalho realizado em Salvador, de nome Vitoriano dos Anjos Figueroa.

Vitoriano dos Anjos, nascido estima-se em 1765, no estado da Bahia, havia aprendido sua arte com os mestres portugueses desembarcados naquele Estado, importante porto recebedor de artistas europeus. Sua vida artística foi desenvolvida e documentada pelo doutor em história da arte Luiz Alberto Freire (2006), da UFBA⁴. Neste trabalho meticuloso e de importância extrema para o conhecimento dos trabalhos de talha na Bahia, Luiz Freire (2006) comprova a passagem e os trabalhos de Vitoriano dos Anjos nos altares laterais da igreja Nosso Senhor do Bonfim de Salvador e no trabalho completo de talha da igreja de São Salvador de Valença.

Conforme atesta o professor Luiz Freire, as igrejas baianas permaneceram desfavorecidas e sem estudo por muito tempo, devido ao favoritismo da imagem do barroco mineiro brasileiro. A talha neoclássica foi considerada arte de menor valor, ignorando os órgãos de preservação inclusive as edificações com arquiteturas tidas como “neoclássicas”. Neste esteriótipo de Brasil, foi alienado então, por vários anos, os importantes trabalhos artísticos em igrejas com talha neoclássica baianas e a Catedral Metropolitana de Campinas (FREIRE, 2006).

Vitoriano antecipou nas igrejas de Salvador e Valença a monumentalidade que dedicaria a Campinas, mas mesmo o professor Freire nos diz que “O exemplar de Campinas é, sem dúvida, obra excepcional no contexto desta tradição” (2006)

Também Germain Bazin em seus estudos pelas igrejas barrocas mineiras não deixou de tecer elogios ao trabalho de talha neoclássica da Bahia, fundamentando a importância do estilo no Brasil: “O *décor* neoclássico é tão importante na Bahia, tão numerosos são os altares desse

⁴ UFBA- Universidade Federal da Bahia

estilo na ‘Roma Negra’, que terminam por deixar ao visitante surpreso a lembrança paradoxal de uma cidade onde o neoclassicismo dominava a decoração da igreja!” (1983).

Apesar do importante trabalho de talha no altar mor de Campinas, demonstrando as origens neoclássicas baianas de sua formação, indisposições com Antônio Carlos de Sampaio Peixoto, diretoria de obras da Matriz Nova, o afastam de suas atividades em 1862. Os estudos até o momento não demonstram ou contestam sua participação em outras obras dentro da Catedral. Algumas informações sobre o altar mor também foram estudadas pelo professor Luiz Freire em sua tese de doutorado, onde características mais detalhadas foram comparadas aos altares baianos (2008).

Em 1862, assume os trabalhos de talha da Catedral o entalhador ituano e que vivia no Rio de Janeiro, Bernardino de Sena Reis e Almeida, vindo de uma outra escola de entalhadores, Bernardino, porém, recebe a incumbência de produzir os altares laterais, colaterais e, possivelmente, o para-vento na mesmo estilo usado por Vitoriano dos Anjos. A não existência de policromia e douramento nos trabalhos de talha é desafio a ser desvendado, procura-se determinar se a obra sem o acabamento, tão comum no período, seria um pedido expresso de quem o encomendou. Bernardino e seu grupo de ajudantes terminam a encomenda em 1865.

Novos atrasos e falta de recursos atrasam novamente os trabalhos na Matriz Nova em 1873, devido a grande problema estrutural encontrado no trabalho dos alicerces que abalaram a fachada de maneira irreversível, o responsável pelas obras de engenharia da prefeitura determina ser necessário demolir a fachada em construção, o que acarretou demissão do mestre de obras. A fachada, inicialmente escolhida, possuía estilo gótico, sendo impossível construir a mesma devido ao peso da estrutura necessária em um terreno de alicerces tão fracos.

A prefeitura de Campinas contrata então os serviços do escritório de engenharia de Cristóvan Bonini, engenheiro italiano estabelecido no Brasil. Bonini verifica, com o tempo e novas faltas de verbas, que seria impossível terminar a fachada com duas torres (seu projeto inicial) devido novamente à falta de estrutura dos alicerces. Apesar de manter as características arquitetônicas que o templo possui hoje, ou seja, a fachada projetada por ele, a mesma foi construída com apenas uma torre. A idade avançada e novas problemas surgidos afastam dos trabalhos Cristóvan Bonini, que abandona o projeto em 1878.

Em 1879 em novo processo de contratação de obras para a Matriz Nova, a prefeitura de Campinas opta pelo recém-chegado e formado arquiteto na Europa, Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Apesar de ainda muito jovem Ramos de Azevedo, conduz de maneira tranquila as obras finais da Matriz Nova de 1879 à 1883. O memorial descritivo feito por Ramos de Azevedo

no início de seus trabalhos atesta a falta de portas, janelas, escadas, iluminação, campanário e a necessidade da troca do telhado que se encontrava em condições muito ruins.

No começo de 1883 Ramos de Azevedo solicita à prefeitura de Campinas entrega do mobiliário, luminárias, decorações condizentes com a edificação, pois, seu trabalho estava terminado e gostaria de entregar à cidade de Campinas sua Matriz Nova, pronta para as comemorações do dia da padroeira da cidade.

Ramos de Azevedo não somente terminou a fachada frontal da Catedral como projetou a fachada no fundo do edifício. Colocou portas e janelas que não existiam, instalou a novidade da iluminação a gás na Catedral. Projetou e construiu as escadas que ligam os diversos pavimentos internos do edifício e sem os quais não seria possível acessar a todos os pavimentos. Sua grande importância para Campinas, dentre outras obras, reside na entrega oficial, após tantos anos, da futura Catedral Metropolitana de Campinas, sede do arcebispado de Campinas. Interessante observar que o dia da inauguração da Catedral, 8 de dezembro de 1883, não é somente o da padroeira Nossa Senhora da Conceição mas também o aniversário de Ramos de Azevedo.

Resta agora o outro grande desafio do projeto desta pesquisadora, encontrar os componentes que faziam parte desta edificação em sua inauguração, imagens que faziam parte de seu acervo, mobiliário, detalhes arquitetônico e possíveis pinturas.

Volta-se aqui agora ao modelo proposto de Giorgio Vasari, de que para entendermos a edificação histórica tombada, precisamos retomar a todos estes artistas e personagens importantes que a construíram. As motivações econômicas que levaram à sua encomenda e idealização, ao contexto em que ela foi construída, aos problemas e divergências surgidas e que levaram a modificações substanciais em seu projeto inicial. Jorge Coli (2005) nos diz que devemos olhar atentamente para a arte produzida com este efeito, não somente de arte, de religião mas também de símbolo de história e autenticação de um passado, necessário se faz aqui também olhar para o contexto, o tempo e os ideais, os materiais e artistas escolhidos, suas origens e as relações da obra com todos os contextos possíveis. A história real da arquitetura se fará com o estudo de todo seu conjunto, seus móveis, pinturas, esculturas e os detalhes arquitetônicos desejados para ele.

O projeto de catalogação do acervo da Catedral se estende de 1850, final das taipas, até o ano de 1923, última grande reforma estrutural e colocação de adereços que hoje compõe sua fachada.

A história da Catedral de Campinas se confunde com a história de tantas outras que deram início a cidades e vilas, representa não apenas um templo de fé e devoção, mas uma obra de arte a ser preservada e que conta uma história.

Este artigo encerra-se com a mais simples e bela citação do historiador campineiro Celso Maria de Mello Pupo (1969), primeiro historiador a entrar em contato com o acervo artístico da Catedral Metropolitana em 1965, definindo porque este templo merece estudo de seu passado: “A aristocracia cafeeira demandava novos símbolos de seu poderio. A Matriz Nova, depois Catedral Metropolitana, com seu impressionante acervo artístico e arquitetônico era um deles.”

Referência**Bibliográfica:**

ANDRADE, A. C. N. “Microfilmagem ou Digitalização? O problema da escolha certa.” *Arquivos, Patrimônio e Memória*. Unesp, 1999.

BAZIN, G.; BARATA, M. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil: Estudo histórico e morfológico. Repertório monumental, documentação fotográfica, índice general*. Editora Record, 1983.

CAMARGO, C. “Os Centros de Documentação das Universidades: tendências e perspectivas”. *Arquivo, Patrimônio e Memória*. Unesp, 1999.

CATÓLICA, I. A CARTA MAGNA SOBRE O INVENTÁRIO/CATÁLOGO DOS BENS CULTURAIS DA IGREJA. Vaticano, 1999. (Recuperado julho 12, 2011)

COELHO, B. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005.

COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

FREIRE, L. A. R. *A talha neoclássica na Bahia*. Versal, 2006.

FREIRE, L. A. R. *Vitoriano dos Anjos Figueiroa, o Altar-mor da Sé de Campinas e a tradição retablistica baiana*. Salvador, Bahia, 2008. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia.

GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

PUPO, C. M. *Campinas, Seu berço e Juventude*. Academia Campinense de Letras, 1969. (Recuperado agosto 8, 2010)

SILVA, Z. L. DA. *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. UNESP, 1999.



Figura 1: 1853-1862, Vitoriano dos Anjos Figueroa, Altar-Mor, madeira sem policromia ou douramento, Catedral Metropolitana de Campinas. *madeira sem policromia. Vitoriano dos Anjos, 1853-1862.*

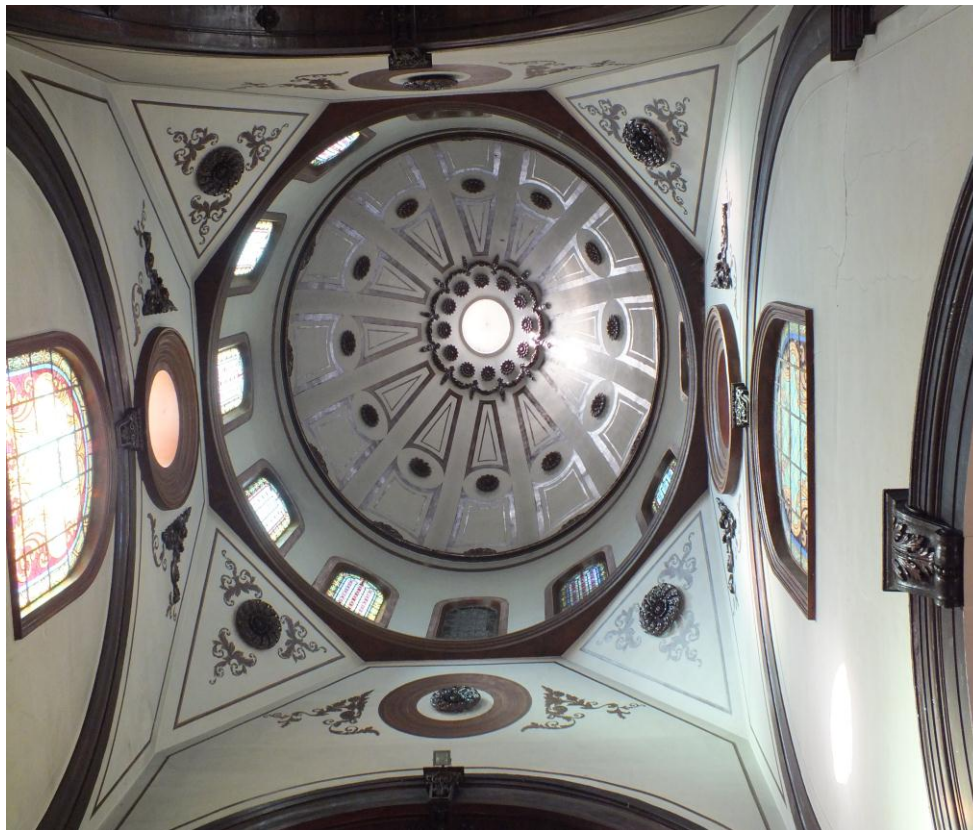


Figura 2: c.1900, autor desconhecido, abóboda com entalhes em madeira, Catedral Metropolitana de Campinas.



Figura 3: São Paulo, origem desconhecida, madeira policromada e dourada, carnação. Museu Arquidiocesano de Campinas.



Figura 4: 1908, Marino Del Fávero, anjo tocheiro, madeira policromada e dourada. Museu Arquidiocesano de Campinas.



Figura 5: 1862-1865, Bernardino de Sena Reis e Almeida, altares laterais e colaterais, madeira sem policromia e douramento. Catedral Metropolitana de Campinas.

A AMBIGUIDADE DO SER: PAIXÃO E MELANCOLIA NAS REPRESENTAÇÕES DO FAUNO NO SÉCULO XIX

Paulo André Gomes Soares*

Solitário, um fauno está a dançar estaticamente isolado no jardim da antiga residência do colecionador Raymundo Castro Maya em Santa Teresa, atual Museu da Chácara do Céu. O fauno dançando, assim denominada a obra, teve esse seu momento de pura efemeridade eternizado, retido nessa reprodução datada da segunda metade do século XIX. Originariamente de Pompeia, onde nomeou a Casa do Fauno, a estátua sobreviveu a séculos soterrada em meio às cinzas do vulcão Vesúvio para então ser descoberta no século XVIII e se destacar no século seguinte, quando começaram a ser produzidas suas primeiras cópias.

Apesar do fauno já ter sido protagonista de várias obras ao longo da história da arte, chama minha atenção o caráter que esta criatura mítica irá tomar ao longo do século XIX, proliferando não apenas nas artes plásticas, mas principalmente na literatura, em que haverá uma onda de poesia faunesca que culmina na grande écloga de Stéphane Mallarmé, “A tarde de um fauno”, marco do simbolismo francês. Nele, um fauno solitário, após despertar de sua sesta, recorda nostálgico os acontecimentos que lhe acometeram naquela manhã. Como ser dotado de alta libido e desejos sexuais latentes, é comum associar os faunos às perseguições de ninfas, ora representadas como bacantes. Com o fauno mallarmaico não é diferente. O que destaca-se na obra é a narração dos acontecimentos que não se dá no momento presente, mas no campo da memória ou até mesmo da imaginação. Ao iniciar o poema aludindo à sua vontade de “perpetuar estas ninfas”, cria-se um mistério acerca da proveniência dessas ninfas, mas que faz-se especular que elas seriam uma reminiscência, em sua consciência, de um contato real ou imaginário; e um segundo mistério que faz-nos questionar de que modo ele eternizaria essas criaturas, que já não mais existem em sua realidade. Resta-lhe a memória, a poesia e a música, campos tão transitórios que é difícil falar em permanência. Nosso fauno tem plena consciência disso e isso parece refletir em sua atitude contemplativa de algo que não está lá. O poema tem, então, essa característica de trazer para o plano do não-lugar, tendendo para a idealização, os fatos narrados pelo protagonista.

Ao analisarmos um dos desenhos feitos por Manet especialmente para ilustrar a obra de Mallarmé, vemos o fauno sentado em meio silvestre a contemplar algo distante, mas que exerce um fascínio irresistível sobre ele. Esse objeto de fascínio, dista-se dele não apenas n

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CNPQ

físico mas também no metafísico, uma vez que ele parece estar fadado a nunca alcançar seu tão almejado objeto de desejo, seja na realidade ou em seus sonhos, estando sempre preso em um estado de solidão constante. Nessa dualidade de espaços, rende-se à embriaguez do vinho que faz com que seus delírios amorosos busquem horizontes ainda mais distantes e inalcançáveis como a própria deusa do amor, Vênus. O fauno então refugia-se na poesia e lirismo de sua flauta, pois apenas através da música e da arte que seus anseios eróticos e sua libido serão verdadeiramente saciados. Como bem explica Roberta Kelly Paiva em sua dissertação sobre o fauno mallarmaico:

“É por meio dela, aliás, que nosso fauno expressará seus nobres e louváveis dons. Com efeito, é a música que lhe permite aceder à poesia, instância que, já para os gregos antigos, possui algo de transcendente e sobrenatural, pois é capaz de tocar o espaço do Ideal, como se estivesse em direta comunicação com o mundo divino. Assim, quanto mais ele purifica seus instintos carnis convertendo-os em expressão artística, tanto mais ele consegue desprender-se da atmosfera terrestre e de seus sórdidos impulsos e atingir um patamar superior.” (PAIVA, Roberta Kelly, 2010.)

E é na música que o poema vai se desdobrar em 1894, musicado por Claude Debussy, numa composição orquestrada intitulada “Prelúdio à tarde de um fauno”. Sua introdução em solo de flauta, marcada pelo intervalo trítono¹ numa escala descendente que logo em seguida ascende novamente, é inspirada na flauta pastoral proveniente do mito de Pã e Siringe². É uma peça intensa, apesar da suavidade também característica, pois não há cortes bruscos, tudo flui dinamicamente alternando entre as paixões e frustrações do fauno. Sua irregularidade métrica e o uso de acordes semidiminutos criam uma atmosfera ambígua em termos tonais que, como analisado anteriormente no poema de Mallarmé, é um dos pontos-chaves para se entender a figura do fauno proposta neste artigo.

Temos ainda, retornando ao campo literário, o poema “Ode a uma urna grega” do inglês John Keats, em que o eu lírico está frente a uma urna grega e, dotado de uma melancolia proveniente de uma nostalgia daquilo que não vivera, ele analisa as imagens nela contida

¹Intervalo entre três tons, um dos mais peculiares intervalos da música ocidental, uma vez que sua qualidade tonal esteja relacionada com sentimentos de tensão, dissonância e um certo dinamismo tão característicos que seu uso era evitado durante a idade média recebendo a alcunha: “o diabo na música”.

²O mito trata da perseguição do deus Pã à ninfa Siringe que ao buscar auxílio às ninfas dos rios, suas irmãs, é transformada em caniços de junco no momento em que Pã iria abraçá-la. Descontente, Pã suspira em frustração e o ar que passa pelos caules ocos, que antes eram sua desejada ninfa, emitem um suave som de flauta que encanta o deus fauno. Assim, Pã corta os tubos em sete tamanhos diferentes e os prende uns aos outros formando a famosa flauta de pã, batizada por ele de Siringe.

imaginando um tempo suspenso. No poema, apesar de não aparecer explicitamente a figura de um fauno, o poeta descreve uma situação de perseguição, envolvendo membros muito facilmente associados a faunos e ninfas. Nessa situação introduzida no término da primeira estrofe do poema e que se prolonga durante toda a segunda estrofe há a uma indicação musical que precede a insistência de um amante em relação a sua amada. Ao que indica o poema, este amante está envolvido entre sua silenciosa música, indicada pela sua flauta, e sua amante que evita seus beijos. Como podemos ver no trecho a seguir:

“A música seduz. Mas ainda é mais cara/Se não se ouve. Dai-nos, flautas, vosso tom/ Não para o ouvido. Dai-nos a canção mais rara,/ O supremo saber da música sem som/ Jovem cantor, não há como parar a dança,/ A flor não murcha, a árvore não se desnuda/ Amante afoito, se o teu beijo não alcança/ A amada meta, não sou eu quem te lamente/ Se não chegas ao fim, ela também não muda,/ É sempre jovem e a amarás eternamente.”(KEATS, John. “Ode on an Grecian Urn” ,tradução de Augusto de Campos)

O poeta prima pelo momento que foi condicionado à urna: “a música sem som”; “não há como parar a dança”; “a flor não murcha”; “a árvore não se desnuda”; “teu beijo não alcança”; “é sempre jovem e a amarás eternamente”. Todos esses elementos, efêmeros em sua natureza, foram eternizados e permanecerão intactos na frieza do mármore da urna, assim como nunca terão seus ciclos finalizados. A relação de tempo e espaço entre o narrador e a urna se confunde com a do leitor e o do poema. Real e imaginação, paixão e permanência confundem-se nas diferentes camadas de ficção geradas pela urna e pelo próprio poema, criando, assim, um jogo ambíguo da mesma natureza dos faunos até então estudados.

Na pintura, o húngaro Pál Szinyei Merse irá recorrer a temática do fauno com ninfa em algumas de suas obras. Em 1867, ele pinta o quadro “Um Fauno”(também conhecido como “Fauno e Ninfa”), onde os clássicos elementos aqui estudados aparecem: um fauno solitário em atitude contemplativa, a flauta de pã, ambiente silvestre e uma ninfa distante. A estética impressionista confere uma atmosfera quase onírica à situação em que o fauno está tão entretido ao tocar sua flauta que nem repara na ninfa que o observa; possivelmente atraída pela melodia, assim como no poema de Keats onde a silenciosa melodia precede o encontro dos amantes. Um ano mais tarde, Szinyei refaz o quadro sob um estilo mais academicista, deixando-o mais sóbrio. Os elementos da composição permanecem basicamente no mesmo lugar, porém o fauno não mais toca a sua flauta e parece agora notar a presença da ninfa escondida atrás dos arbustos que,

apesar de olhar em sua direção, talvez não tenha ciência de seu observador. A face risonha reflete a natureza das possíveis fantasias que tomam espaço na mente do fauno, mas seu corpo preguiçoso ainda encontra-se relaxado e confortavelmente acomodado à grama. A ação encontra-se ainda no campo das ideias. Até que um terceiro quadro de Szinyei, mudará o panorama do fauno. De data desconhecida, mas por volta do mesmo período dos outros dois anteriores, entre 1867 e 1869. Com o mesmo título dos anteriores, acredita-se que este tenha sido o desfecho do artista para a história de seu fauno.

Ele finalmente obtém sua ninfa sem nenhum pudor, numa representação que oscila entre o erótico e o pornográfico. A dicotomia de alto/sublime e baixo/grotesco se apresenta em muitos aspectos aqui. Se antes seus devaneios e fantasias poderiam alcançar a esfera do sublime através da arte e da música, no momento em que elas se concretizam, tomam a forma do grotesco. Até a ninfa, como ser dotado de uma suavidade e harmonia naturais, é contaminada pela monstruosidade do fauno ao se deixar cair em seu braços. O contraste da alvura e delicadeza feminina dessa ninfa com os pelos escuros e os cascos brutos e viris do fauno compõe o principal fator para essa desarmonia, ou talvez, harmonia grotesca.

Dessa forma, assim como nos faunos analisados até então, o nosso fauno dançarino da Coleção Castro Maya se mantém em certa ambiguidade, além daquela já inerente a todos os faunos tais como as que dizem respeito aos seus aspectos humano/animal, mundano/divino, mortal/imortal. Nela, o tempo também lhe é ambíguo por ser concebida primariamente na antiguidade, mas sendo esse exemplar gerado pelas mãos de um artesão moderno, logo, com uma diferente mentalidade de um romano antigo. Seu lugar de exposição, não poderia ser mais apropriado. Sendo uma criatura pastoral, o fauno parece ganhar vida no jardim e o seu isolamento em relação às outras peças apenas reforça sua natureza solitária. Sua dança nunca terminará, assim como a silenciosa música na urna de Keats, sua embriaguez será constante pois eternizá-la em uma estátua foi a única maneira de prolongar algo que após seu êxtase estaria fadado a sucumbir em uma forma de *vanitas*. E como o fauno mallarmaico, apenas na expressão artística ele descobre a verdade capaz de saciar seus insaciáveis anseios e ascender ao sublime.

Referência Bibliográfica:

FREY, John Andrew. *A Victor Hugo Encyclopedia*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.

GRIMAL, Pierre. *DICIONÁRIO DA MITOLOGIA GREGA E ROMANA*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HACQUARD, Georges. *Guide Mythologique de la Grécie et de Rome*. Paris: Hachette, 1990.

KURY, Mario da Gama. Dicionário de mitologia grega e romana. Jorge Zahar Editora, 1994.

MAURO, Jason. *The Shape of Despair: Structure and Vision in Keats's "Ode on a Grecian Urn"*. *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 52, No. 3 (Dec., 1997), pp. 289-301.

PAIVA, Roberta Kelly. *Sintonias entre as artes: a figura do fauno da Antiguidade para a Modernidade em L'Après-midi d'un faune, via Mallarmé, Manet e Nijinsky* / Roberta Kelly Paiva. - 2010.

PATTERSON, Charles I. *Passion and Permanence in Keats's Ode on a Grecian Urn*. *ELH* – Vol. 21, No. 3 (Sep., 1954), pp. 208 – 220.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. *A longa tarde de um fauno*. *DAPesquisa* – Vol. 03, No. 2 (Jul., 2009)

SIQUEIRA, V. B. C. . A forma dinâmica do Clássico: a dança na coleção Castro Maya. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro : CBHA, 2010. v. 1. p. 486-495.

WALKER, Steven F. *Mallarmé's Symbolist Eclogue: The "Faune" as Pastoral*. *PMLA* – Vol. 93, No. 1 (Jan., 1978), pp. 106-117.

WILSON, Douglas B. *Reading the Urn: Death in Keats's Arcadia*. *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, Vol. 25, No. 4, *Nineteenth Century* (Autumn, 1985) pp 823-844.



Figura 1: 2ª. metade do século XIX, Fauno dançando, Local de Proveniência: Itália, Localização: Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.



Figura 2: 1876, Edouard Manet, *Frontispício a L'Après-midi d'un faune*



Figura 3: 1867, Pál Szinyei Merse, *Fauno e Ninfa (estudo)*, Proveniência: Hungria, Óleo sobre madeira, 33 x 22 cm, Galeria Nacional Húngara, Budapeste, Hungria.



Figura 4: 1868, Pál Szinyei Merse, *Fauno e Ninfa*, Óleo sobre tela, 46 x 61cm, Proveniência: Hungria, Localização: Galeria Nacional Húngara, Budapeste, Hungria.



Figura 6: c.1867-9, Pál Szinyei Merse, *Fauno e Ninfa*, Óleo sobre tela, Proveniência: Hungria
Localização: Coleção privada.

UM BIÓGRAFO NO DIVÃ: AUTO-IMAGEM, TRAJETÓRIA, MODÉSTIA E ENGRANDECIMENTO NAS *VITE* DE GIORGIO VASARI.

Pedro Henrique de Moraes Alvez*

Vasari escreveu suas biografias com o objetivo de deixar exemplos positivos e negativos, para que seus leitores refletissem sobre as trajetórias individuais representadas e delas pudessem fazer uso em suas próprias vidas. Em outras palavras, a história era para o autor a “Mestra da Vida”, e as narrativas vasarianas apresentam um cunho moralizante. Um exemplo disso é a *Vita* de Paollo Ucello, que teria sido um grande artista, se ao invés de estudar obstinadamente a perspectiva, tivesse dedicado algum tempo de sua vida ao estudo das figuras. Ao dedicar-se com tamanha obstinação ao estudo da perspectiva, Ucello desperdiçou seu talento, e acabou morrendo pobre e sozinho. A imparcialidade certamente não fazia parte do programa historiográfico de Vasari. O que temos aqui não é uma simples trajetória narrada por um observador pretensamente afastado de seu objeto, mas um julgamento deliberado da vida da personagem, que constitui um contra-exemplo.

Por trás de toda a narrativa moralizante de Vasari, subjaz o mais oculto de seus propósitos: a manipulação subconsciente de suas anedotas e comentários, para que eles sirvam aos objetivos pessoais de seu autor. Eles servem à sua auto-imagem, justificam sua posição privilegiada no meio artístico italiano, ao mesmo tempo em que reforçam suas já consolidadas relações com importantes figuras da época. Não menos importante, as *Vite* assumem o papel de uma confissão na qual Vasari expõe sua trajetória engrandecendo-se através da falsa modéstia e pedindo aprovação de seus leitores, buscando alimentar suas inseguranças. Dito de outra forma: as biografias de Giorgio Vasari são também, em seu conjunto, uma autobiografia. Vasari moldava suas personagens para que se adequassem ao seu propósito de fortificar sua auto-estima, como o faz, por exemplo, na *vita* de Girolamo Carpi, onde o pintor é condenado por desperdiçar seus talentos ao casar antes do tempo, o que atrapalhou seu desenvolvimento como artista completo, evidenciando uma experiência do próprio Vasari, casado aos 39 anos, em 1550.

Uma autobiografia não é uma história contada em todos os seus detalhes, ao escrever uma autobiografia, o indivíduo dá sentido à sua própria existência - com o duplo significado de direção e de finalidade, e ele o faz selecionando fatos e enquadrando-os de acordo com a imagem que o indivíduo tem de si mesmo. Neste trabalho, pretendo buscar a forma como Vasari dava

* Graduando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista do CNPQ

significação à sua trajetória e a forma como ele construiu sua auto-imagem, que corresponde em grande parte à imagem do homem ideal que ele pretendia traçar através de seus exemplos.

Escrever uma obra carregada de pretensões didáticas como as *Vite* requer uma atitude um tanto pretensiosa que requer alguma atenção. Na conclusão da edição de 1550 Vasari se dirige aos “virtuosos artistas” e também aos seus “outros nobilíssimos leitores”. Ele escrevera a obra para dois públicos diferentes, com diferentes objetivos: introduzir os leigos às artes e orientar os artistas nas suas trajetórias. No prefácio geral da obra, ele escreveu: “Me parece necessário, antes que venha a história, fazer brevemente uma introdução àquelas três artes [...] para que um espírito gentil entenda primeiramente as coisas mais notáveis” (VASARI, 2005: 37). Além de pretender que sua obra fosse lida como um guia de conduta pelos artistas, Vasari desejava que sua obra fosse um manual técnico confiável das artes, cujas teorias poderiam servir de base para compreender e julgar verdadeiramente e com segurança as obras de arte, além de tornar possível aos iniciantes o domínio de técnicas fundamentais, e era ele quem, de acordo com seus próprios conceitos, tinha capacidade para fazer esse intermédio, pois unia as qualidades de um cortesão e, senão o talento artístico, o juízo de um conhecedor das artes.

Apesar de toda a modéstia que Vasari tenta demonstrar ao longo da obra, reconhecendo suas limitações, é necessário afirmar que ele julgava-se apto para tal tarefa. As ressalvas que o autor faz ao longo da obra de suas limitações são, na realidade, um lugar comum da literatura cortesã da época, que pregava o comedimento, a contenção das paixões e a manipulação das aparências. A modéstia consistia numa das fórmulas da arte da conversação, e era na verdade uma forma de elogiar a si mesmo sem fazer isso de maneira explícita, sabendo a hora e a forma correta de manifestar-se mantendo a “discrição”, qualitativo cortesão que indicava o domínio das formas e momentos de se manifestar, e que se opunha a “vulgaridade”.

Vasari demonstra o domínio dessas fórmulas e protocolos na famosa passagem em que ele narra o diálogo à mesa do Cardeal Alessandro Farnese e que teria dado o impulso inicial para a criação das *Vite*. Contava Vasari que ia muitas vezes à noite

Ao fim da jornada, ver ceiar ilustríssimo Cardeal Farnese, onde estavam sempre presentes a entreter, com belíssimas e honradas conversas, Molza, Anibal Caro, *Messer* Gandolfo, *Messer* Claudio Tolomei, *Messer* Romolo Amaseo, *monsignor* Giovio, e outros tantos literatos e cavalheiros, dos quais é sempre cheia a corte desse senhor, veio-se a conversar sobre o museu de Giovio, e dos retratos dos homens ilustres que ele colocou em ordem com belíssimas inscrições; e passando de uma coisa a outra, como se faz em conversações, *monsignore* Giovio disse que

ele sempre teve, e continuava a ter, um enorme desejo de adicionar ao seu museu e ao seu livro de Elogii um tratado que seria sobre aqueles que foram ilustres na arte do desenho do tempo de Cimabue até o nosso. Alargando-se no assunto, ele certamente demonstrou grande conhecimento e julgamento em assuntos artísticos, mas é igualmente verdade que, uma vez que era suficiente para ele fazer uma grande volta, ele não se debruçou detalhadamente, e falando sobre esses artistas ele frequentemente confundia seus nomes e sobrenomes, sua pátria, seus trabalhos e não falava sobre as coisas com precisão, mas aproximadamente. Terminado o discurso de Giovio, o Cardeal voltou-se a mim e disse “Que nos diz você Giorgio, não será essa uma bela obra e fadiga?”. “Bela”, respondi eu, “meu senhor ilustríssimo, se Giovio fosse ajudado por alguém da arte a por as coisas em seus lugares, e a dizer como estão verdadeiramente. Falo assim, porque, se bem esteve em seu discurso maravilhoso, trocou e disse muitas coisas uma pela outra.” (VASARI, 2005: 1372)

Vasari prossegue o relato, contando como o cardeal pediu então a todos que sumarizassem os artistas e suas obras segundo seu tempo. Foi aí que Vasari, mesmo sabendo que tal tarefa estava acima de suas forças, prometeu consultar suas anotações, que havia recolhido desde sua juventude, como um “certo passatempo e pela afeição que tinha pela memória dos artistas.” (IDEM). Giovio, então, delega a tarefa totalmente a Giorgio, pois ele seria incapaz de escrever um tratado que diferisse muito do de Plínio, uma vez que ele não conhecia “as maneiras, nem sabendo muitos particulares” que saberia nosso autor.

Como demonstram Germain Bazin e Patricia Lee Rubin, esse diálogo na corte jamais aconteceu, pelo menos não no ano nem na forma como Vasari o narrou. Na data de 1546 Molza já estava morto e nem todos esses homens estavam em Roma. Além disso, quatro anos seria pouco tempo para que Vasari conseguisse escrever uma obra do tamanho das *Vite*, lançada pela primeira vez em 1550. Já Boase prefere não desconsiderar a validade do episódio, datando-o em 1543.

Ficção ou não, o episódio, na maneira como foi narrado, servia a inúmeros propósitos do mestre aretino. Vasari demonstrava através dele todo seu trato cortesão e sua qualificação para escrever o dito tratado, praticamente sem dizer nenhuma palavra em seu favor. Ele refere-se a todos os homens no diálogo com adjetivos laudatórios e pronomes de tratamento adequados, além de elogiar a corte do cardeal pelas suas “belíssimas e honradas conversas” bem como pelo seu seletto grupo, no qual ele mesmo se inclui ao dizer que costumava frequentá-lo. Note-se que

não é ele quem inicia a discussão sobre arte, levando a conversa a um domínio no qual ele detinha a maior autoridade entre os presentes, mas ela caminha para ela naturalmente “de uma coisa a outra, como se faz em conversações”. Também não é Vasari quem toma a iniciativa de opinar sobre a empreitada ou o discurso de Giovio, ele apenas participa do diálogo quando solicitado pelo cardeal, que era quem devia tomar as rédeas da conversa, uma vez que era em sua corte que se dava a conversa.

Vasari sabia, sem dúvida, seu lugar, e não se manifestou até ser solicitado, demonstrando, no entanto, oportunismo e habilidade para que fosse concedida a ele a honraria sem que ele precisasse pedir explicitamente. Ele demonstra todo seu tato ao elogiar o “maravilhoso discurso” de Giovio, antes de criticá-lo, e sua habilidade ao levar a conversa para um ponto onde lhe fosse favorável, e está de acordo com a fórmula do Cortesão de Catiglione ao conseguir elogiar a si mesmo ao mesmo tempo em que finge não estar fazendo-o. Ele sugere ao cardeal que Giovio fosse ajudado por “alguém da arte”, sem oferecer seus serviços para tal tarefa, mas sabendo ser o mais apto na ocasião, de maneira que a tarefa seria delegada a ele de uma forma ou de outra. Vasari aceita o encargo, ao qual ele é impelido por Giovio, uma vez que ele sequer pretendia realizá-lo sozinho, mas apenas ajudar o amigo aparentemente.

Por fim, Vasari consegue, através dos elogios de Giovio – e não seus -, firmar sua autoridade como *connoisseur* das artes, uma vez que é seu conhecimento que tornaria sua obra melhor que a de Giovio e diferente da de Plínio, pois teria uma parte dedicada à técnica. Giovio dominava a cortesia e as artes da escrita, mas não era artista e, portanto, não teria o conhecimento necessário para tornar a obra satisfatória, o que o faz delegar a obra a alguém mais capaz.

O diálogo ambienta-se num espaço cortesão *par excellence*, no qual não existem conversas casuais, mas “discursos”, como chama o próprio autor, que são na verdade performances pessoais, sujeitas a avaliações dos outros presentes. Como ilustra Rubin, a mesa de refeições era uma convenção que remontava a Platão e havia sido usada por Filarete e Giovio da mesma maneira para legitimar seus tratados. Ao fazer isso, o autor dava legitimidade a sua obra ligando sua origem à presença de homens ilustres e distintos, ao mesmo tempo em que ligava a sua própria pessoa a esse mesmo grupo. As *Vite* eram destinadas também a uma elite não artística, que devia aprimorar seus conhecimentos artísticos para poder utilizá-los futuramente em conversações semelhantes a essa narrativa.

A história também disfarça qualquer pretensão pessoal do autor ao escrever a obra, que pode vir à mente a qualquer um que lembrar o quanto a carreira de Vasari deve a esse verdadeiro monumento de papel. De fato, hoje, lembramos mais de Vasari como escritor e pai da história da

arte do que como pintor, mesmo que ele tenha sido um bem sucedido artista em seu tempo. Na conversa, Vasari é impelido pelo grupo a escrever o livro, não é uma iniciativa sua entrar nessa empreitada. Também é importante notar que os seus registros pessoais foram recolhidos como um passatempo e por uma paixão juvenil e não com objetivos práticos, e que a obra foi escrita pela glória das artes e eternização dos artistas, e não de seu próprio autor, como ele mesmo refere no prefácio geral da obra.

Sua modéstia mostrava ao leitor o comportamento distinto, sua polidez, necessária ao bom julgamento das atitudes dos biografados além de firmar sua posição privilegiada junto ao grupo seletivo da elite toscana. Ela era uma espécie de selo de qualidade do autor, uma credencial de nobreza que o tornava um homem distinto e conferia maior qualidade ao seu produto: as *Vite*. A modéstia vasariana também estabelece uma espécie de cumplicidade entre autor e leitor, na qual este último expõe suas inseguranças na esperança da aprovação do leitor.

Lembremos que o artista ideal das *Vidas* era tanto um possuidor de talento natural (que hoje chamaríamos de dom), quanto um sujeito de boas maneiras, discernimento, dedicação e uma série de virtudes morais, como Rafael e suas refinadas maneiras principescas. O dom era para Vasari uma dádiva divina, dada, por exemplo, a Michelangelo, ou concedida pela natureza, como é o caso de Giotto e, portanto, não podia ser adquirido. Já as boas maneiras podiam ser aprendidas por meio da educação e da dedicação. O talento natural é uma insegurança de Vasari, uma vez que está mais sujeito à avaliação alheia do que seu caráter, que ele mesmo podia avaliar positivamente com base em sua auto-imagem, construída sobre os pilares da dedicação, do estudo, e de uma entrega que corresponde quase a um martírio, levados adiante voluntariamente, pelo amor às artes, pela busca da glória e pelo bem estar de sua família. Em suas palavras:

Algumas vezes dizia a mim mesmo ‘Por que não posso, com constante trabalho e estudo, alcançar a glória e as honras que obtiveram outros?’ Eles também eram de carne e osso como eu! Instigado por tantos e tão fortes estímulos e pela necessidade que minha família tinha de minha ajuda, decidi não me perdoar fadigas, incômodos, vigílias nem penúrias para lograr meu propósito. Guiado por esse fim desenhei quanto de notável havia em Roma, em Florença e em todos os lugares onde residi (op. cit.: 1359)

As questões do trabalho, do esforço, do estudo e das necessidades da família permeiam toda a autobiografia de Vasari como, por exemplo, quando ele conta que na companhia de Francesco Salviati copiava as obras de Rafael, Pulidoro e Baldassare de Siena, para que

pudessem estudar depois, trabalhando tanto que chegavam a almoçar de pé. Ou então na passagem em que ele relata como durante os preparativos para a recepção do imperador Carlos V ele perdeu seus ajudantes, vítima das intrigas de seus inimigos, seguindo, no entanto, seu trabalho, trabalhando incessantemente e com ajuda de pintores estrangeiros. Ao final da tarefa, os que haviam se preocupado mais dele do que de sua tarefa, entregaram suas obras imperfeitas, enquanto ele garantiu a satisfação do Duque dos outros, garantindo o pagamento de quatrocentos escudos mais um prêmio de trezentos escudos retirados dos que não haviam entregado os trabalhos da forma combinada, com os quais ele teria casado uma de suas irmãs e feito a outra monja do convento das Murate de Arezzo.

O trabalho, a dedicação e o martírio pela família são os maiores valores enaltecidos pelo autor, e constituem suas maiores certezas da solidez de seu caráter, as quais ele espera, *se necessário*, compensem sua falta de talento artístico. Como ele mesmo afirma, referindo-se às suas próprias obras: “Certo é que elas não possuem a perfeição que eu desejaria, sem dúvida quem as contemple com ânimo sereno, verá que foram executadas com estudo, cuidado e carinho e se não são dignas de loas pelo menos merecem benevolência.” (op. cit.: 1357)

Adiante, Vasari enaltece a nobreza de seu espírito na esperança de que o leitor valorize sua arte

quero confessar a verdade assinalando os defeitos que reconheço pois se, como já disse, carecem de excelência e perfeição, refletem um ardente desejo de obrar bem, um infatigável desejo e o enorme amor que sinto pelas artes. Por isso espero, conforme é direito, minha própria confissão de culpas contribua a seu perdão. (op. cit.)

Essa forma de pacto está mais presente na autobiografia do autor, ao final da obra, no entanto, podemos encontrar tentativas de estabelecer cumplicidade, ou no mínimo de convencimento, em outras partes das vidas. Por exemplo, na *Vita* de Brunelleschi é apresentado no preâmbulo um grande consolo aos homens de baixa estatura, revelando uma insegurança do próprio autor quanto à sua altura.

Apesar da pouca confiança em seu próprio talento, Vasari tenta, mais adiante, sugerir que ele talvez possua essa inclinação natural para as artes, ao lembrar que “Antonio, meu pai, me guiou pelo caminho da virtude e me dirigiu ao estudo do desenho, ao qual me via tão inclinado.” (IDEM) Mais uma vez, ele demonstra suas habilidades de indução, inserindo outro personagem

em sua história, que realiza a tarefa de elogiá-lo por ele. É seu pai quem via nele as qualidades artísticas e não ele próprio, e a tarefa de concordar ou não, é deixada para o leitor.

A história das relações entre pai e filho acima remete a o que podemos chamar de um motivo Vasariano, que ele usa ao longo da obra para narrar as vidas de seus personagens. Se olharmos atentamente para a importância que seu pai ocupa em sua vida, segundo sua própria versão dela, veremos que o mesmo papel é cumprido pelo pai de Giotto, modelo exemplar que Vasari criou com base em sua própria experiência, e que opôs ao pai de Michelangelo. Na *vita* de Giotto, o jovem artista desenhava ovelhas em uma pedra, até que foi encontrado por acaso por Cimabue, que passava pelo local. Este, percebendo o talento do garoto, quis levá-lo consigo para Florença. A história remonta, na verdade aos comentários de Ghiberti, mas, como afirma Paul Barolsky, Vasari lhe dá novos contornos: ele adiciona à anedota a figura do pai. Giotto responde a Cimabue que ele iria desde que seu pai estivesse de acordo, e este, reconhecendo o talento natural do filho permite que ele parta para Florença. Como em outras partes das *Vidas*, o exemplo positivo de Giotto é contrastado com um negativo, que nesse caso corresponde ao de Michelangelo, cujo pai considerava as artes pouco dignas de consideração. Nessa passagem pode-se observar mais uma vez como Vasari utilizava-se de suas narrativas para criar um modelo ideal baseado em sua própria trajetória ou, se preferirmos, na forma como ele próprio concebia sua trajetória.

Já se disse anteriormente com bastante acerto que as *Vite* são um produto de sua época, e que Vasari não pretendia que a obra fosse lida por uma série de acadêmicos das artes e um conjunto de críticos capazes de refutar suas afirmações com base em documentos. Eu pretendia, e espero ter tido sucesso, demonstrar como a escrita e a publicação das vidas foram guiadas propósitos pessoais de seu autor e que as biografias que ele escreveu guardam inúmeras semelhanças – fabricadas ou não – com a sua própria trajetória.

Ao sentar em seu gabinete com uma pena na mão para escrever sobre a vida dos outros e sobre a sua própria, Vasari refletiu sobre os anos que passaram e os que ainda estavam por vir, inserindo-se, conscientemente ou não, em suas páginas. Ao fazer isso ele formulou para si uma personalidade e uma trajetória, e as *Vite* foram sua pedra bruta na qual ele, talvez mais divinamente que Michelangelo, lapidou uma escultura de si mesmo. Vasari, mais do que ninguém foi capaz de interpretar a famosa passagem de Pico della Mirandola, na qual Deus dirige-se a Adão dizendo: “Não te criei terrestre, nem celeste, nem mortal, nem imortal, a fim de que, enquanto criador livre e soberano, possas criar-te com a forma que tiveres escolhido.”

Referências Bibliográficas:

- BAROLSKY, Paul. *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives*. Penn State Press, 1992.
- _____. *Why Monalisa Smiles and other tales by Vasari*. Penn State Press, 1991.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália: 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOASE, T.S.R. *Giorgio Vasari: The Man and the Book*. Princeton, 1979.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- JACKS, Phillip. *Vasari's Florence: Artists and Literatti at the Medicean Court*. Cambridge, 1998.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discorso sulla dignità dell'huomo*. Brescia, La Scuola, 1988.
- RUBIN, Patricia Lee. *Vasari: Art and History*. Yale, 1995.
- SCHLOSSER, Julius Von. *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Catedra, 1993.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de piú eccelenti pittori, scultori e architetti*. Edizione integrale. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma, 2005.

O MISSAL DA *REGIA OFFICINA TYPOGRAPHICA* E SEU LEGADO NA PINTURA ROCOCÓ MINEIRA: UMA REFUTAÇÃO À INFLUÊNCIA DE BARTOLOZZI

Pedro Queiroz Leite*

I – Introdução

No curso de nossas pesquisas com vistas a estabelecer um inventário preliminar de modelos para a pintura rococó mineira, pudemos encontrar seis estampas que efetivamente foram copiadas em forros e painéis de diferentes igrejas de Minas Gerais. Provêm todas elas de uma mesma obra, um *Missal Romano* publicado a partir de 1781 pela Régia Oficina Tipográfica.

Já no pioneiro artigo neste gênero aplicado ao patrimônio mineiro, de 1939, alegou seu autor (JARDIM, 1978: 188-199) ter identificado uma *Adoração dos Pastores*, pertencente a um missal da *Architypographia Plantiniana* de 1744¹, da qual seria “uma cópia exata” um dos retábulos da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, MG. Outro estudo, por sua vez, valendo-se de uma autoridade portuguesa no tema (SOARES, 1930: p.64) não só retificou as informações anteriores, informando corretamente o artista que gravou aquela estampa da *Adoração* (Fig.1) – era de “G.F. Machado” e datada de 1777 na margem – como a restituiu ao seu correto local; “um missal português de 1782” (LÈVY, 1944: 55-56 e n. 13). Ao mesmo tempo, observou que a mesma serviu também de modelo para uma pintura de Manoel Antônio da Fonseca, de 1787, localizada no forro da nave da Igreja de São José de Itapanhoacanga. E ainda acrescentou, acertadamente, que a estampa “foi executada segundo o painel original [(Fig.2)] de Sebastiano Conca” (1680-1764). Esta mesma estampa seria ainda copiada num painel que se encontra na ermida da Fazenda Boa Esperança (Fig.3), em Belo Vale, atribuído (MARTINS, 2007: 43) a João Nepomuceno Correia e Castro (17--?- 1797).

Acerca do forro desta mesma ermida, pintado, segundo alguns (MARTINS; 2007: 40; e BOHRER, 2005: 302), por Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), representando a *Ascensão do Senhor*, demonstrou-se que a imagem do Cristo remete, diretamente, a uma estampa que se encontra no missal já referido, sobre a rubrica *Silva f.* E retornando à matriz de Itapanhoacanga, também já foi demonstrado que uma pintura de seus forros, atribuída a Manoel Antônio da Fonseca, presumivelmente realizada à mesma época da anterior, seria uma cópia da *Anunciação* do referido missal (BOHRER, 2005: 306).

* Mestre em História Social (UEL) e Especialista em Cultura e Arte Barroca (IFAC/UFOP).

¹ No curso de nossas pesquisas identificamos seis missais da referida casa editora, no Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, publicados em 1703, 1716, 1724, 1728, 1744, 1751 e 1765. Em nenhum deles a estampa se assemelha àquela reproduzida por JARDIM (1978:192).

Da mesma obra, aliás, foi utilizada uma *Ressurreição do Senhor* (Fig.4) como modelo para quatro pinturas: uma que se encontra na Capela de Santana, em Santana dos Montes², MG, e outra na capela dos Passos da Catedral de Taubaté, SP – extrapolando nosso recorte geográfico, como veem – ambas de artistas desconhecidos (LÉVY, 1944:63), ou no caso da primeira, de autoria de Francisco Xavier Carneiro (OLIVEIRA,2003:284); um painel da capela de Santo Amaro, em Brumal, MG, além do forro (Fig.5) da Matriz de São José da Lagoa, em Nova Era, MG, também estes de artistas cujos nomes se ignoram (SANTIAGO, 2005: 393-397). Daquela estampa foi possível identificar o modelo (JATTA, 1996: 54): trata-se, indiscutivelmente, de uma pintura (Fig.6) sobre o mesmo tema, de autoria do francês Carle Van Loo (1705-1765).

Como, também, da folha de rosto do missal português referido provém uma pequena estampa – uma alegoria da Fé e da Igreja – sobre a rubrica *Silva f.* – que seria o modelo da pintura do forro do nártex da matriz de Santo Antônio de Itaverava, de data e autoria desconhecidas, mas que julgamos se dever a algum antigo discípulo de Ataíde, visto que naquela igreja trabalhara o mestre em 1811 (LEITE, 2008^b: 462-467).

E, por fim, existe uma *Santa Ceia* (Fig.7), do mesmo missal, identificada como o modelo de um painel (Fig.8) da capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (BOHRER, 2005: 301), estampa aquela cuja autoria, como já demonstramos noutros trabalhos, coube a Joaquim Carneiro da Silva, assim como todas as demais estampas sobre a rubrica *Silva* (LEITE, 2008^a: 698; LEITE, 2009: 244, n. 6) encontradas nos missais.

Entretanto, a questão imediatamente levantada por tal estampa da *Ceia* é que ela tem servido há mais de três décadas para justificar a influência do artista florentino Francesco Bartolozzi (1728-1815) na pintura mineira do Rococó, graças a uma sua estampa (Fig.9) quase idêntica àquela do Missal de 1781. O início desta confusão parece se originar numa leitura apressada do já mencionado artigo de Hannah LÉVY (op. cit., p.55), bem como nas considerações feitas a este respeito numa obra de grande circulação: *Arte no Brasil*, publicada em fascículos pela Editora Abril (MANUEL, 1979: 438-440). A partir daí, a relação entre o artista italiano e as artes mineiras pareceu definitivamente vinculada, passando a ser aceita por vários autores (MARCONDES, 1996: 48; dentre outros). E a tal ponto ela se cristalizou, que os próprios organizadores do *Festival de Inverno de Ouro Preto*, realizado em julho de 2010, e dedicado a Ataíde (“*Mestre Ataíde: traços e cores do nosso tempo*”), afirmaram, logo na página inicial do evento que,

“Transcendendo as marcas temporais, Athayde [sic] buscou nas gravuras dos modelos das Bíblias e catecismos europeus de Jean-Louis Demarne e

² À época do artigo, pertencente ainda ao Município de Conselheiro Lafaiete.

Francesco Bartolozzi suas referências para a representação do firmamento” (Disponível em: <http://www.festivaldeinverno.ufop.br/2010/home.php>. Acesso em: 17/07/2010).

Mesmo em Portugal, e por motivos que ignoramos, foi de tal modo supervalorizado seu papel que até hoje o consideram como o primeiro mestre (NEVES & AARÃO, 2004: 7) de um artista (Gregório Francisco de Queirós, de quem adiante trataremos) que, sabidamente, era já um gravador maduro, aluno de Carneiro da Silva.

O objetivo da presente comunicação é, justamente, refutar qualquer influência de Bartolozzi nas referidas obras de arte do período e ambiente de que tratamos, e esclarecer a importância de Joaquim Carneiro da Silva, mestre de desenho e gravura da Imprensa Régia, casa de onde saiu o Missal que serviu de modelo a todas as pinturas aqui relacionadas. Longe de nós negarmos a importância artística de Bartolozzi. Foi ele considerado um dos mais hábeis gravadores de sua época, senhor de uma reputação quase universal que perduraria até, seguramente, o século XX. Mas, devemos frisar, à parte seus inequívocos méritos, que o artista florentino foi um gravador “de tradução”, talvez um dos maiores, e, ainda assim, pertencendo àquele gênero de artistas que se dedicaram a interpretar a produção alheia (JATTA, 1996:11). Joaquim Carneiro da Silva, por sua vez, como sua obra demonstra, foi um gravador “de invenção”, e suficientemente apto, por diversos motivos, de inscrever suas estampas enquanto modelos para a pintura mineira do rococó.

II – A *Regia Officina Typographica* e Joaquim Carneiro da Silva

Por alvará régio de 24 de dezembro de 1768, foi criada, em Lisboa, a *Régia Oficina Tipográfica*, também conhecida como *Impressão Régia*, ou ainda *Imprensa Régia*, a qual, nas obras publicadas em Latim, terá seu nome estampado como *Typographia Regia*. Atribui-se a iniciativa de sua criação ao então Conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782). Sua intenção, com tal ato, seria suprir o reino, e as colônias, de livros de interesse geral dentro de um processo iluminista, conquanto relativo – no mesmo ano foi criada, aliás, a *Real Mesa Censória*, com as mesmas prerrogativas do Santo Ofício, porém controlada diretamente pelo Estado (CANAVARRO, 1975: 40-48).

No referido documento, em seu § 11º, foi instituída, também, uma Aula de Gravura, justificada nos seguintes termos:

“Sendo presentemente necessário que no corpo de uma Impressão Régia não falte qualquer circunstância que a faça defeituosa; e sendo um dos ornatos da Impressão, as estampas, ou para demonstrações, ou para outros muitos utilíssimos fins, terá a mesma Impressão um abridor de estampas, conhecidamente perito, o qual terá a obrigação de abrir todas as que forem necessárias para a impressão, e se lhes pagarão pelo seu justo valor” (SOARES, 1930: 11).

E para professor da mencionada Aula foi nomeado Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818). São poucos os estudos acerca deste artista (RACZYNSKI, 1847 e SOARES, 1971), mas eles concordam por situar seu nascimento no Porto, e sua morte, em Lisboa. Também dão notícia de que, entre 1757 e 1760, estudou em Roma com o pintor *Louis Sterni* (RACZYNSKI, 1847: 40) – que acreditamos se tratar do alemão Ludwig Stern (1709-1778), que então lá residia, com nome italianizado. E que, a partir de 1760, transferiu-se para Florença, onde continuou seus estudos, com mestres até agora ignorados. Mas sabemos que, dentre estes, não se incluía Bartolozzi, que vivia em Veneza desde 1758 e que em 1764 passaria a morar em Londres, onde permaneceria até 1802 (JATTA, 1996: 23-25).

Uma informação acerca de Joaquim Carneiro da Silva que não cansamos de recordar e ressaltar (LEITE, 2008^a: 701-702) é o fato de que, com a idade de doze anos (1739), ele deixou Portugal com destino ao Rio de Janeiro, onde aprendeu desenho com “*Jean Gomes, natif de Lisbonne et graveur de l’ hôtel de la Monnaie*”, passando no país dezessete anos (RACZYNSKI, 1847: 39; 115-116). Ora, o único João Gomes, natural de Lisboa e gravador da Casa da Moeda, e, ainda por cima, residente no Brasil, não foi outro senão João Gomes Batista que, mais tarde, vivendo em Vila Rica, seria o professor de desenho do Aleijadinho, como supõe, ainda em 1858, seu primeiro biógrafo (BRETAS, 2002: 35), e que também poderia ser um dos possíveis mestres de Ataíde – pois João Gomes Batista falece em 1788 (MENEZES, 1973: 127-128), quando Ataíde já contava vinte e seis anos de idade. De forma que, dando crédito a tais informações, não deixa ainda de nos surpreender uma possível vinculação entre tão diversos artistas convergindo nas Minas Gerais: João Gomes Batista ensinando Joaquim Carneiro da Silva e Ataíde, e Ataíde seguindo os modelos de Joaquim Carneiro da Silva, este também aluno de seu mestre.

III – O Missal

Dentre os fundos pesquisados, encontramos exemplares do *Missale Romanum* da

Typographia Regia impressos em 1781, 1782, 1784, 1793, 1797, 1801 e 1818³. Todos eles com o mesmo número de estampas, oito, de 240 x 155 mm de mancha, inseridas no texto, além daquela que adorna a folha de rosto, e que julgamos por bem intitular *Alegoria da Fé e da Igreja*, de Joaquim Carneiro da Silva (*Silva f.*). Esta última, aliás, seria reproduzida numa edição de 1860 da *Tipographia Nacional* (sucessora da Imprensa Régia), por Tomás Antônio de Lima, como já demonstramos noutra ocasião (LEITE^b, 2008: 464-466).

São elas, com as seguintes rubricas dos gravadores: uma *Anunciação* (*N.J. Cordeiro sculp. 1781*); uma *Natividade/Adoração dos pastores* (*G.F. Machado Sculp. Olisip. in Typ. Reg. A MDCCLXXVII*); um *Senhor da Agonia* (*J. C. Silva f.*); uma *Ressurreição do Senhor* (*Silva f.*); uma *Ascensão do Senhor* (*Silva sc.*); um *Pentecostes* (sem rubrica); uma *Santa Ceia* (*Silva f.*); e uma *Assunção da Virgem Maria* (*Silva f.*). E quanto às referidas rubricas é possível identificar a autoria de Joaquim Carneiro da Silva, enquanto desenhista e gravador, nas estampas da folha de rosto, *do Senhor da Agonia*, *da Ressurreição do Senhor*, *da Ascensão do Senhor*, *da Santa Ceia* e *Assunção da Virgem Maria*; a de Nicolau José Batista Cordeiro *na Anunciação*; a de Gaspar Fróes (ou Fróis) de Machado para *a Natividade* (Fig.1); e a de Gregório Francisco Queirós para a *Ascensão* (nesta somente como gravador, e a partir da edição de 1795). *Pentecostes* não traz qualquer rubrica em nenhuma das edições consultadas. Mas quem são estes artistas e quais suas possíveis relações com Bartolozzi, se é que elas existem?

De Joaquim Carneiro da Silva já tratamos anteriormente. Não julgamos demais reafirmar que acreditamos dever-se a ele a responsabilidade pelas estampas que constam no missal, tanto por ter desenhado e gravado muitas delas, quanto por ser ele o mestre de gravura que selecionava as obras de seus discípulos. Acreditamos também que, em termos cronológicos, a influência de Bartolozzi sobre o artista português seria impossível. Ambos contavam quase a mesma idade (o primeiro antecedeu um ano ao nascimento do florentino, e sobreviveu à morte deste por mais três), logo, uma relação mestre-discípulo, hipoteticamente possível entre eles, daria primazia, caso houvesse, ao mais velho, Joaquim Carneiro da Silva. E, finalmente, os anos em que poderiam ter convivido e, quiçá, estabelecido relações, são poucos: 1757, em que ambos residiram em Roma; e a partir de 1802, quando o português já havia deixado a Aula de Gravura e quando o *Missale Romanum* já contava vinte e um anos de sua primeira edição.

Em seguida, deparamo-nos com Nicolau José Batista Cordeiro, de quem sabemos ter sido aluno de Joaquim Carneiro da Silva (RACZYNSKI, 1847: 54), certamente na Aula de Gravura

³ Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Ouro Preto, MG (o missal de 1782); Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, MG (os missais de 1781, 1784, 1793, 1818 e 1860); Igreja Matriz de Santa Ifigênia e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Alto da Cruz, Ouro Preto, MG (o exemplar de 1797); Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos (Padre Faria), Ouro Preto, MG (outro, também de 1797). O de 1801 pertence a nosso acervo pessoal.

da Impressão Régia e que teria morrido jovem, por volta de 1803, visto que no livro de registro da I.R., relativo a 1803, já não se encontra incluído entre os gravadores (SOARES, 1971: 185-186) – um ano depois, portanto, da chegada de Bartolozzi a Lisboa.

Em terceiro lugar, temos Gaspar Fróis (ou Fróes) Machado. Teria estudado com o escultor Alessandro Giusti (1715-1799), em Mafra, durante quatro anos, ao cabo dos quais tornou-se aluno de Joaquim Carneiro da Silva. Em 1780 (quatro anos depois da assinatura em sua estampa da *Natividade*), parte para Roma onde permanece alguns anos. Retorna a Portugal, onde grava diversas obras e, somente em 1796, decide-se por estudar com Bartolozzi, que vivia em Londres desde 1764. O que, todavia, jamais conseguirá: Gaspar Fróis Machado pereceu num naufrágio exatamente rumo a Inglaterra, com não mais de trinta e sete anos (RACZYNSKI, 1847: 185-186).

Por fim, Gregório Francisco Queirós teria falecido em 1843, com a idade de setenta e sete anos, tendo, portanto, cerca de vinte e nove anos à época da publicação do Missal onde consta sua rubrica sob a estampa da *Ascensão do Senhor*. Somente no ano seguinte à sua participação naquela obra, seria enviado a Londres pela corte portuguesa, recebendo uma pensão anual de 600:000 réis, onde passaria três anos como aluno de Bartolozzi e mais três estudando por conta própria (RACZYNSKI, 1847: 237;267). Tinha, portanto, trinta anos quando travou relações com seu suposto mestre – com quem, é fato, desenvolveu-se no manejo da gravura em ponteadado (Joaquim Carneiro da Silva, em geral praticava o buril) – e quando retorna como ajudante (e ocasional substituo) de Bartolozzi receberá os mesmos rendimentos anuais que o florentino: a idêntica quantia que lhe fora concedida quando *aluno* em Londres (SOARES, 1930: 12; 14). O que parece, no mínimo, um estranho arranjo este, o de um discípulo receber vencimentos idênticos aos de seu mestre.

IV – Conclusão e refutação à influência de Bartolozzi

Acreditamos, para além dos outros fatores que antes mencionamos, que a vinculação entre Francesco Bartolozzi e o Missal Romano se deu – inclusive a ponto de confundir muitos estudiosos – porque ele efetivamente realizou alguns estudos e gravuras para uma nova edição daquela obra, impressa em 1820, da qual não encontramos, pessoalmente, nenhum exemplar nos fundos pesquisados.

Mas obtivemos, por outro lado, diversas informações sobre o missal de 1820. A primeira é a de que foi publicado depois da morte de Bartolozzi. A segunda, de acordo com uma autoridade na questão, é de que não há exemplar algum onde entrem todas as estampas gravadas pelo florentino (SOARES, 1930: 32). Sabemos, também, que em 1811 o Administrador da

Impressão Régia, em ofício dirigido ao Ministro do Reino, queixa-se dos custos gerados por Bartolozzi, Queirós e os discípulos para a realização de tais obras:

Apenas a gravura de nove chapas para o Breviário e dez para o Missal pagas estas pelo excessivo preço de 24 moedas cada uma e aquelas pelo de 12, quando as primeiras desenhadas e gravadas pelo hábil e honrado Joaquim Carneiro da Silva e seus discípulos custaram onze mil e duzentos e dezenove mil e duzentos. (SOARES, 1930: 32).

E, finalmente, de acordo com alguns desenhos (Fig.10) seus (JATTA, 1996:53-54) e estampas (SOARES, 1930: p. 32) que foram conservados, verifica-se que o artista florentino manteve algumas das ilustrações originais (*Adoração dos Pastores, Santa Ceia, Ressurreição de Cristo, Pentecostes e Assunção*); redesenhou outras (*Anunciação e Agonia do Senhor*), suprimindo-lhes pormenores, e incluí mais duas novas (*Epifania* ou *Adoração dos Magos*, tomando como modelo uma pintura de Carlo Maratta, e uma *Santíssima Trindade* ou *Eterna Bem-Aventurança* ou *Comunhão dos Santos*, a partir de um desenho ou estampa de Joaquim Carneiro da Silva, que desconhecemos). Em suma: com exceção da *Epifania*, Bartolozzi resumiu-se a reproduzir estampas de Carneiro da Silva, sem nalguns casos, sequer lhe prestar os devidos créditos, como na *Assunção da Virgem Maria*, na qual consta apenas um *F. Bartolozzi sculp. Lisboa 1811* (NEVES & AARÃO, 2004: 18).

Por maior que possa ter sido a importância de Francesco Bartolozzi enquanto gravador em seu tempo, uma simples atenção à cronologia acima referida, como vimos, demonstra a impropriedade de se alegar qualquer influência sua nas estampas do missal de 1781 ou junto aos artistas a este relacionados. E o que dizer, então, de sua suposta influência na pintura rococó mineira?

Para ficarmos somente em alguns exemplos, temos que, em primeiro lugar, a cópia realizada por Manoel Antônio da Fonseca, a partir de 1787, em Itapanhoacanga, deu-se quinze anos antes da chegada de Bartolozzi em Lisboa. Já aquela da Fazenda Boa Esperança, em Belo Vale, de João Nepomuceno Correia e Castro, foi pintada, evidentemente, antes de 1797, ano de sua morte, ou seja, cinco anos antes do florentino sequer estabelecer-se em Portugal. Se, então, relacionarmos estas datas à primeira edição do Missal, em 1781, fica evidente a impossibilidade cronológica de qualquer influência de Bartolozzi naquelas obras.

Em segundo lugar, ainda que as pinturas de Ataíde, ou de seus discípulos, ou dos artistas desconhecidos que reproduziram as estampas do missal, possam ter sido realizadas

contemporaneamente a estada de Bartolozzi em Portugal, ou mesmo posteriormente à edição de 1820 do *Missale Romanum*, sob o crivo daquele, a simples existência, no ambiente mineiro, de tantos missais ainda produzidos por Joaquim Carneiro da Silva, e o fato mesmo de que os painéis e forros são cópias de suas estampas – mesmo que refeitas por Bartolozzi – demonstram, sem margem de dúvida, a real influência do primeiro sobre a pintura nas Minas do período e o completo alheamento do segundo enquanto referencial artístico passível de ser seguido então.

Assim, acreditamos não restarem dúvidas de que os modelos de tantas obras pictóricas de Minas Gerais provêm dos desenhos e estampas de Joaquim Carneiro da Silva, reproduzidos, todos eles, em seu missal. E que a suposta influência de Bartolozzi, vagamente plausível, e apenas de forma tardia, como sugerida alhures, manifesta-se impossível, como procuramos, aqui, definitivamente, elucidar.

Referências Bibliográficas:

BORHER, Alex. Um Repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. In: *Barroco*, nº. 19. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2005. pp. 297-310.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. 103 p.: il.

CANAVARRO, Pedro et al. *Imprensa Nacional: actividade de uma casa impressora*. Vol. I: 1768-1800. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1975. 523p. il.

FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO. “*Mestre Ataíde: traços e cores do nosso tempo*”. Ouro Preto: 2010. Disponível em: <http://www.festivaldeinverno.ufop.br/2010/home.php>. Acessado em 17/07/2011.

JARDIM, Luiz. PINTURA E ESCULTURA I. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7). 230p.: il.

JATTA, Bárbara. *Francisco Bartolozzi: desenhos de um gravador*. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Ministério da Cultura; Instituto Português de Museus, 1996. 68 p.: il.

LEITE, Pedro Queiroz. “Em Busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX.” ATAS DO IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - *A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão*. Campinas: Unicamp, 2008. p. 688-704. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008>. Acessado em 19/09/2011.

_____ “Imagem peregrina: a sobrevivência de uma estampa entre fins do século XVIII e meados do XIX.” In: ANAIS DO II ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM – UEL. Londrina, 2008. p. 462-489. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf>. Acessado em 19/09/2011.

_____ “O Irrequieto Judas: uma questão iconográfica na pintura de Ataíde.” ATAS DO V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - 20 anos de História da Arte na UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2009. p. 233-244. Disponível em: www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009. Acessado em 19/09/2011.

_____ *Um Inventário de fontes: as artes mineiras entre os séculos XVIII-XIX*. Dissertação de Mestrado. Londrina: UEL, 2010. 416 f. : il.

LÉVY, Hannah. Modelos Europeus na pintura colonial. In : *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº. 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Imprensa Nacional, 1944. pp. 7-66.

MÂLE, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. 18^a. ed. Paris: Armand Colin, 1951. 532 p.:il.

MANUEL[-Gismondi], Pedro Caminada. “Ataíde e a pintura mineira”. In: MANUEL, Pedro (org.). *Arte no Brasil*, v.1. São Paulo: Editora Abril, 1979. pp. 422-441).

MARCONDES, Neide. *(Des)Velar a Arte*. São Paulo: Arte & Cultura, 1996. 96 p.:il.

MARTIS, Tarcísio. *Fazenda Boa Esperança – Belo Vale*. Belo Horizonte: s.r., 2007. 64p..

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Atahide*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UFMG, 1965. 149 p.: il.

_____ “João Gomes Baptista”. In: *Barroco*, nº 5. Belo Horizonte: UFMG, 1975. pp. 99-128.

MISSALE / ROMANUM, / EX DECRETO SACROSSANCTI / SACROSSANCTI / CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM [...] OLISIPONE/ IN TYPOGRAPHIA REGIA. / ANNO M.DCC.XCIII. 310 x 210 mm. Mancha: 240 x 155 mm. [30] fls. + 624 + CLVI + 55 p. 2 cols. a 41 l. Caracs. redondos e itálicos. Impr. a preto e vermelho.

NEVES, António Amaro das; AARÃO, Lúgia Isabel da Costa. *Francesco Bartolozzi e os seus discípulos: exposição de gravuras dos séculos XVIII e XIX*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 2004. 28p.:il. Também disponível em:

<http://www.csarmento.uminho.pt/docs/sms/exposicoes/BartolozziCatalogo.pdf>. Acessado em 27/09/2011.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo; Cosac & Naify, 2003. 352 p.: il.

RACZYNSKI, Atanazy. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1847. Também disponível em: <http://purl.pt/6391>. Acessado em 29/08/2011.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. “Traços europeus, cores mineiras: três pinturas coloniais inspiradas em Joaquim Carneiro da Silva”,. In: FURTADO, Júnia Ferreira (org.). *Sons, formas cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África*. São Paulo, Annablume: Belo Horizonte: Fapemig; PPGHG-UFMG, 2008. pp. 385-400.

SOARES, Ernesto. *Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*. Gaia: Edições Apolono, 1930. 91 p.: il.

_____. *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*. Nova edição. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971. 2 vol., 751 p.: il.



Fig.1. 1777.
Gaspar F. Machado.
Natividade.
Butil, 24 x 15,5 cm.
Missal de 1781.



Fig.2. 1720.
Sebastiano Conca.
Adoração dos pastores.
Ó.s.t., 243,84 cm x 264,26cm.
J. Paul Getty Museum,
Los Angeles, CA, EUA.



Fig.3. Antes de 1795.
João Nepomuceno Correia e Castro.
Adoração dos pastores.
Ó.s.m., dimens. n. inf.
Fazenda Boa Esperança,
Belo Vale, MG.



Fig.4. 1781.
J. C. da Silva.
Ressurreição do Senhor.
Buril, 24 x 15,5 cm.
Missal de 1781.



Fig.5. Séc. XVIII.
Artista desconhecido. *Ressurreição do Senhor.*
Téc. desc., dimens. n. inf. Matriz de São José da Lagoa, Nova Era, MG.
In: (SANTIAGO, 2008: 396).



Fig.6. 1734.
Carle Van Loo.
A Ressurreição.
Ó.s.t., 76,2 x 44,4 cm.
Haggerty Museum of Art,
Milwaukee, WI, EUA.



Fig.7. 1781. Joaquim
Carneiro da Silva.
Ceia dos Apóstolos.
Buril, 24 x 15,5 cm.
Missal de 1781.



Fig.8. C.1801-1812.
Manuel da Costa Ataíde.
Ceia dos Apóstolos.
Ó.t.s.m., 250 x 300 cm.
Igreja de S. Francisco de Assis, Ouro Preto,
MG.



Fig.9. C. 1819.
Bartolozzi.
Ceia dos Apóstolos. Buril e água-
forte, 24,3 x 16,7 cm.
In: (MANUEL, 1979: 438).



Fig.10. 1811. Bartolozzi.
Ressurreição do Senhor.
Nanquim s. papel, 26,4 x 19,6 cm.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
In: (JATTA, 1996:53).

PAULO HARRO-HARRING E A REVOLUÇÃO: CORRELAÇÕES POSSÍVEIS

Rafael Gonzaga de Macedo*

As reflexões a seguir são frutos de uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Paul Harro-Harring: Usos e Funções da Imagem”, que contou com o apoio da FAPESP e orientação da Prof. Dra. Valéria Alves Esteves Lima.

Paul Harro-Harring foi um artista de múltiplas habilidades. Formado nas conceituadas academias de arte de Dresden e Copenhague por volta de 1820. Obteve, como muitos pintores alemães contemporâneos, uma formação intelectual e artística bastante ampla. Não restringindo sua produção somente à pintura, mas também produzindo como romancista, dramaturgo e poeta. Atividades compartilhadas com uma atuação no campo político daquele momento histórico, marcado por revoltas populares e sociais, que agregam à sua apresentação também o termo “revolucionário”.

Sua atuação nesse campo foi tão intensa, que suas concepções políticas e filosóficas o levaram a ser expulso de inúmeros países europeus, suas paixões e escolhas políticas influenciariam diretamente a sua sensibilidade frente ao mundo, deixando marcas em sua percepção e valores, definindo a sua “bagagem cognitiva” a partir do qual ele interpretaria o mundo por meio das imagens.

Harro-Harring esteve no Brasil em 1840, por apenas três meses, período em que realizou a série de 24 aquarelas que integrariam o álbum conhecido como *Esboços Tropicais do Brasil*. Com a incumbência de investigar as condições de vida dos escravos no país, ele deveria publicar os seus relatos e imagens no semanário abolicionista inglês *The African Colonizer*, que o contratara para esse trabalho.

No entanto, por razões ainda desconhecidas, o trabalho não foi publicado na íntegra, com exceção de apenas um relato e de uma imagem, que fora publicada em 16 de janeiro de 1841. Trata-se da imagem chamada *A negra acusada de roubo* (fig. 1), que nos revela a condenação irrestrita de Harro-Harring em relação à escravidão.

Nesta imagem, Harro-Harring expressa uma cena em que uma negra livre compra a liberdade de uma jovem escrava, filha de uma velha conhecida. O relato de Harro-Harring inicia-se num momento anterior a cena representada por ele. Assim, ele começa o relato descrevendo a mulher mais velha que compra a liberdade da mais jovem: “Alta e esguia, vestida à moda africana, tinha um belo manto colorido lançado à volta do pescoço, que lhe caía até abaixo da cintura.” (Harro-Harring, 1996: 11)

* Graduado em História pela Universidade Metodista de Piracicaba, trabalha derivado de pesquisa de Iniciação Científica financiado pela FAPESP, nº processo 2010/00678-9.

Sobre a jovem mulher negra recém liberta:

“A negra mais jovem estava descalça, sinalizando sua condição servil. No mais, mostrava-se bem vestida. Vale dizer que roupas boas e limpas, bem como asseio pessoal são características dos negros no Brasil. (...) O peito ofegante da negra jovem traía sua funda emoção. Como alguém tomado de espanto, com os braços caídos ao lado do corpo, ela não tirava os olhos dos outros negros. Próximo à porta, um carregador negro, portando um cesto, estava prestes a apanhar do chão um pequeno baú sobre o qual havia um belo chapéu de palha.” (Harro-Harring, 1996: 11)

O momento da libertação:

“A negra mais jovem empertigou-se novamente e ficou observando indiferente os objetos ao seu redor. Os documentos estavam nas mãos da negra mais velha, que os leu e assinou, assim como o fez o brasileiro, que recebeu o dinheiro. Ela então, pela primeira vez olhou para a jovem com uma expressão de satisfação e prazer, misturada entretanto com tristeza e ansiedade. A jovem apertou suas mãos e levantou os olhos para ela em silêncio. Até então, durante todo aquele tempo, nem uma palavra havia sido pronunciada. Enfim, um dos brasileiros resmungou num tom grosseiro para a jovem ‘você está livre, pode ir’.” (Harro-Harring, 1996: 11-12)

No entanto, a liberdade não foi “alcançada” de forma pacífica. Logo após receber o pagamento, o homem branco parece perceber que algo lhe falta – talvez o próprio domínio sobre a jovem - e corre atrás das mulheres acusando a jovem de roubo. A cena que Harro-Harring expressa é justamente o momento em que a jovem abre o seu baú e mostra todos os seus pertences ao irascível senhor branco que empunha um ameaçador chicote, símbolo de poder e violência para a iconografia abolicionista. Eis o relato de Harro-Harring sobre o momento:

“A acusada, entretanto, mostrou-se muito diferente da pessoa subjugada e quase inerte que até então aparentara ser. Seus olhos estavam inflamados, os lábios lívidos e as faces mostravam a palidez peculiar dos negros quando profundamente provocados. (...) Ela se dirigiu a seu antigo senhor em tom indignado, ‘Eu já o

roubei antes? O senhor alguma vez me pegou num mínimo roubo?’ Rápidas, as perguntas foram acompanhadas de um olhar que eu jamais presenciei, mesmo nas mais violentas manifestações das paixões humanas. Foi um brilho curto, como um relâmpago, e o miserável dono da pobre jovem permaneceu momentaneamente desconcertado sob sua força.” (*Harro-Harring, 1996: 12*)

E continua:

“O habitual espírito de mando, no entanto, não o abandonou e, recuperando o autocontrole, ordenou-lhe rispidamente que abrisse o baú para ser examinado. ‘Faça isto imediatamente, minha filha’, disse a negra mais velha, demonstrando total confiança na descendente da amiga de sua juventude, que retirou a chave do seio e ajoelhando-se, abriu o baú. (...) Orgulho e desprezo absoluto marcavam suas feições. (...) Uns poucos livros e algumas roupas compunham o conteúdo do baú e balançando cada peça separadamente, ela as deitou suavemente ao chão.” (*Harro-Harring, 1996: 14*)

Agora, é importante voltarmos a imagem, mais especificamente para os pertences da jovem liberta.

No detalhe da imagem *A negra acusada de roubo* (Fig. 2), a jovem ajoelha-se e dispõe seus pertences cuidadosamente no chão, entre os pertences estão um par de sapatos, que demarcaria sua nova posição social e um livro. Vale lembrar que o livro tornara-se um dos instrumentos associados a liberdade no dicionário *Iconologie par Figures* de Gravelot e Cochin de 1791, ambos tentavam atualizar os símbolos do clássico *Iconologia* de Cesare Ripa transpondo os símbolos, que servira muito bem ao Antigo Regime para o novo regime advindo da Revolução Francesa. No *Iconologie par Figures* o símbolo do livro associado à imagem da liberdade deveria expressar que sob a liberdade as ciências e as artes floresceriam.

Além disso, como nos relata o próprio Harro-Harring a jovem recém liberta ajoelha-se para então retirar os pertences do baú, sua última humilhação frente ao desumanizado senhor branco.

A jovem recém liberta ajoelha-se diante de seu ex-senhor, podemos, portanto, recorrermos ao medalhão com a gravura *Am I not man and a brother?* (fig. 3) de Josiah Wedgwood datada de 1787 contendo a representação de um negro escravizado ajoelhado e preso com algemas, abaixo dele os dizeres: “Não sou eu um homem e um irmão?”. Tal imagem foi

largamente usada pelos abolicionistas – principalmente na luta contra o comércio de escravos - tanto da Europa quanto nos Estados Unidos. Na França em 1788 tornara-se o selo da *Société des Amis des Noirs* com o título *Ne suis-je pas ton frère?* (fig. 4), o selo fora estampado em medalhões, laços de cabelo e braceletes transformando-se em um acessório de moda entre muitas senhoras inglesas que a utilizavam para apoiar a causa abolicionista.

No entanto, o que parece ser uma interrogação: “Sou um homem e um irmão?” É, na verdade, uma afirmação: “Sou um homem e um irmão!” Como demonstrou a historiadora Grigsby em seu estudo sobre a pintura pós-revolucionária na França. A gravura de Wedgwood tornou-se emblemática para a causa abolicionista em diversos países – principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos - e deu origem a dois tipos de “resposta” iconográfica à questão. A primeira respondia a gravura de Wedgwood da seguinte maneira: “Sim, você é homem e um irmão, por isso tem direito à liberdade”. Tal resposta pode ser vista na gravura de Charles Boily chamada *Soyez libres et citoyens* (fig. 5) que fora publicada no frontispício do livro *La cause des esclaves nègres* de Frossard em 1789.

A outra maneira de responder à gravura de Wedgwood era: “Não, você não é um homem e nem meu irmão por isso vou puni-lo.”. Entretanto, o que não muda nas duas maneiras de dialogar com a famosa gravura de Wedgwood é a dependência do negro em relação ao senhor branco.

Na representação de Harro-Harring, existe também tal dependência já que a liberdade só se concretiza com o aval do senhor branco mediante uma troca monetária. No entanto, tal liberdade, em espíritos contaminados pela escravidão estaria constantemente em perigo, pois o homem branco e europeu estaria constantemente tentado à tirania ao desrespeitar contratos e juramentos e ao exercício fortuito da violência e da brutalidade.

Outro ponto interessante é que nas imagens que retratam as relações humanas atravessadas pela escravidão – o que fica mais evidente nas imagens que carecem de relatos - as cenas pintadas por Harro-Harring se compõem como cenas teatrais. O que nos remete ao pintor inglês William Hogarth. Como Hogarth, Harro-Harring compõem suas cenas de modo que um contemporâneo poderia compreender seus quadros de forma edificante e pedagógica com o objetivo de expressar a brutalidade e o despotismo inerente ao regime escravista. Em suas imagens cada personagem assume um papel com tarefas determinadas e esclarecem o seu significado através de gestos e do uso de atributos cênicos.

Na imagem *Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África* (fig. 6) o aspecto “dramatúrgico” de Harro-Harring torna-se bastante claro. Primeiramente, somos levados a perceber que o local em que as cativas são mantidas é extremamente sujo, lúgubre e escuro.

No centro desta imagem, estão três negras cativas e escravizadas amarradas como animais, vestidas com velhos trapos imundos e turbantes nas cabeças, e apesar de estarem em um estado lastimável, seus corpos robustos demonstram grande força e beleza, além de estarem rodeados por uma estranha aura azul. No entanto, elas se contorcem como podem na vã tentativa de se esquivar, sob um horror visível, dos toques frios e malévolos dos senhores brancos, que ora apalpam seus seios de forma erótica, ora as cutucam com a ponta de um guarda-chuva. O terror das escravas contrasta com a frieza com que os compradores parecem negociar com o vendedor. Na cena, as atitudes cênicas das personagens nos levam a pensar que um jovem branco parece estar apresentando as qualidades de uma de suas mercadorias enquanto a mulher branca que porta o guarda-chuva parece perguntar – enquanto cutuca uma das cativas - “e essa?”, “não é melhor?”, “quanto custa?” –, do outro lado, um homem aparentemente mais velho apalpa abusivamente outra cativa horrorizada.

A insinuação de abuso sexual do senhor branco nos permite abrir uma correlação com a célebre obra de Delacroix *O massacre de Quios* (fig. 7 e 8).

Nesta obra, assim como na de Harro-Harring, também existe uma menção ao estupro e a brutalidade relacionada a escravidão. Embora as figuras na imagem de Delacroix não sejam negras, o subtítulo “*Esperando a escravidão ou a morte*” não deixa dúvida da relação entre a causa grega e a causa abolicionista. Tal relação não passara despercebida por um crítico conservador da época que escreveu para o *Gazette de France* sobre o assunto:

Os liberais não desdenham qualquer meio ou qualquer manobra, e o indivíduo mais obscuro que os serve, mesmo sem querer, é no espaço de 24 horas abraçado, idolatrado, litografado e pago... Em seguida, esquecido. É a ordem [das coisas], que o cerca. Ontem eram os negros; hoje não se fala, escreve ou publica exceto para o povo grego; negrófilos se metamorfosearam em filohelênicos. Todos esses salvadores da humanidade contemplam o mundo ávido por desastres, mas se esquecem das nossas próprias cidades queimando, eles continuam surdos aos gritos de seus compatriotas infelizes. (apud Grigsby, 2002: 281)

Tal correlação se torna ainda mais plausível se lembrarmos que Harro-Harring, ele próprio, servira como voluntário e lutara na Grécia ao lado de homens como Byron – que

falecera em Quíos dois anos antes do massacre representado na imagem de Delacroix. A revolta grega contra o domínio do Império Turco-Otomano é comumente considerada como a primeira revolução nacionalista da Europa – recebendo, como vimos, grande apoio de artistas e intelectuais da época -, a ideia de um povo escravizado por um regime opressor era bastante recorrente nos textos de Herder, por exemplo, um dos principais teóricos do nascente nacionalismo europeu.

Assim, é bastante plausível que a iconografia e as ideias ligada ao nacionalismo romântico do começo do século XIX tenha alimentado as referências de Harro-Harring quanto a sua própria concepção do negro escravizado no Brasil. O fato de ele nomear todos os brancos de brasileiros e os negros de simplesmente negros, sem diferenciá-los etnicamente poderia ser um indício de que Harro-Harring via o negro como parte de um corpo cultural homogêneo à parte do brasileiro e da sua cultura “branca”, que deveria por isso mesmo ter o direito de lutar pela liberdade e também pela soberania.

Na imagem *Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África*, podemos perceber a intenção de Harro-Harring de apresentar cada uma das figuras em cenas como intérpretes de papéis sociais que expressariam as tensões intrínsecas nas relações entre senhores e escravos. Se partirmos do ponto de vista de alguém que lutava pelos direitos dos povos contra a opressão causada pelo antigo regime e pela escravidão, podemos deduzir que o objetivo é levar aquele que observasse tal imagem a constatar a violência da escravidão e seu efeito desumanizante no senhor, mas principalmente sobre o escravo.

Vale notar, que o interior do mercado de escravos destoa do espaço cuidadosamente geometrizado das pinturas neoclássicas, representada exemplarmente pelo *Juramento dos Horácios* de David pintado em 1784. O mercado de escravos se apresenta de forma confusa e sufocante, as colunas e os arcos constituem-se em diferentes alturas exprimindo algo para além da ordenação racional típica do neoclassicismo, que preferia representar espaços interiores justamente pela possibilidade de demonstrar a clareza e a racionalidade nos espaços tectônicos. No espaço dedicado à inspeção de negros recém desembarcados, ocorre o contrário, o ambiente se apresenta como um lugar obscuro, árido e claustrofóbico. Até mesmo hoje essa imagem ainda não perdeu todo o seu poder, pois ela ainda consegue inspirar em quem a observa um pouco da sensação que as cativas pareciam estar sentindo em meio tamanha crueldade e violência.

Por ter freqüentado a Academia de Arte de Dresden no mesmo período em que Caspar David Friedrich lecionou (por volta de 1820) é bastante provável que Harro-Harring tenha sido aluno do mestre do romantismo alemão.

Portanto, com isso em mente, não devemos ficar surpreendidos, ao observamos a imagem *Planalto de São João* (fig. 9), em que os morros cariocas representados por Harro-Harring se assemelhem mais aos fiordes nórdicos exalando uma espectral aura azul do que aquilo que estamos acostumados a ver nas representações de outros artistas que passaram pelo Rio de Janeiro no mesmo período. É provável que no século XIX, entre o público europeu, tal visão despertasse uma sublime sensação de melancolia, o que o afastaria do padrão pitoresco e exótico que observamos nas representações artísticas de viajantes que estiveram no Brasil naquele período, como Rugendas e Debret.

É muito provável que tanto Friedrich quanto Harro-Harring tiveram contato com a obra *Doutrina das Cores* de Goethe. Nesta obra, quando Goethe descreve os efeitos sensíveis e morais da cor, assim define o azul:

778 Assim como o amarelo sempre implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro.

779 Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante. Ela pode ser vista como uma contradição entre estímulo e repouso.

780 Do mesmo modo que o céu, as montanhas distantes parecem azuis, uma superfície azul também parece recuar diante de nós.

782 O Azul nos dá uma sensação de frio, assim como nos faz lembrar a sombra. Já se sabe como é deduzido do preto.

783 Quartos revestidos com papel azul puro parecem, de certo modo, amplos, embora vazios e frios. (Goethe, 1993:132)

O apreço pela cor azul é comum a toda Europa do final do século XVIII ao XIX, principalmente por parte do romantismo alemão, que presta uma atenção particular ao simbolismo das cores. Um exemplo notável está em outra obra de Goethe, o romance *O Sofrimento do Jovem Werther*, publicado em 1774. Para Werther, o azul tinha um significado especial, pois lhe inspirava o sentimento melancólico da lembrança de Carlota:

Foi com grande pesar que tive de pôr de lado, como imprestável, o fraque azul que eu envergava quando dancei pela primeira vez com Carlota. Mandeí, porém,

fazer outro exatamente igual, mesma gola, mesmo forro, colete e culote amarelos (Goethe, 1971).

O grande sucesso do romance e a moda “wertheriana” lançaram em toda a Europa a moda dos fraques azuis e culotes amarelos. Chegou-se até mesmo a criar o vestido “a La Carlota”.

Em todas as partes, o azul passou a representar o amor, o sonho e a melancolia, coisa que ele já havia representado na Idade Média onde havia um jogo de palavras entre as palavras “ancolia” (uma flor de cor azul) e a palavra “melancolia”.

O azul, nesse sentido, poderia refletir o estado de espírito do próprio artista mergulhado numa sociedade pautada pela brutalidade e pela ausência da liberdade que ele tanto defendera na Europa. Assim, a exemplo de Goethe, para quem as superfícies revestidas de azul dão a impressão de serem amplas, embora frias e vazias. O Brasil sob o peso da escravidão seria para Harro-Harring um lugar mergulhado permanentemente numa tristeza vaga e persistente.

Referências Bibliográficas:

- BACZKO, B. “O Revolucionário” In: FURET, F. (org.). *O Homem Romântico*. Lisboa: Editorial Presença, 1998, pp. 225-262.
- BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros/Fundação. Odebrecht, 1994.
- BERLIN, I. *Vico e Herder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- COLI, J. *O Corpo da Liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CONDURU, R. “O Cativo na Arte. Representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil”. In: *ACERVO*. Revista do Arquivo Nacional, volume 21, n. 01, jan/jun 2008, p. 81-95.
- DE PAULA, J. A. “A Ideia de Nação no Século XIX e o Marxismo”. *Estudos Avançados*, 22 (62), 2008 – pp. 219-235.
- FREITAS, A. “História e imagem artística: por uma abordagem tríplice”. In: *Estudos Históricos*, nº 34, jul.-dez. de 2004. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 1988, pp. 3-21.
- GRIGSBY, D. G. *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*. Califórnia: Yale University Press, 2002.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOETHE, J. W. *O Sofrimento do Jovem Werther*. São Paulo: Martins Editora, 1971.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009

- GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HARRO-HARRING, P. *Esboços Tropicais do Brasil*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Espaço Higienópolis, 1996.
- KOSSOY, B. e CARNEIRO, M. L. T. (Orgs.) *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- LISBOA, K. M. “As afinidades eletivas entre Leuzinger e o artista revolucionário Paul Harro-Harring”. In: *Cadernos da Fotografia Brasileira*, Instituto Moreira Salles, v. 3, 2006, pp. 215-231.
- PEVSNER, N. *Academias de Arte. Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIMENTA, A. “Finstere Farben”. *Mitteilungen der Harro-Harring-Gesellschaft*. Husum, 1996/97, n. 15/16, p. 59. Tradução do mesmo artigo publicado na revista *Veja*. São Paulo, 7 de agosto de 1996.
- PORTO ALEGRE, M. S. “Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual” In: FELDMAN-BIANCO, B. e LEITE, M. L. M. (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1998.
- SALIBA, E. T. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SELA, E.M. M. *Modos de Ser, Modos de Ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.
- SAFRANSKI, R. *Romantismo. Uma Questão Alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SLENES, R. W. A. “As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na *Viagem alegórica* de Johann Moritz Rugendas”. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 2. Campinas, 1995-1996, pp. 48-73.
- TURLEY, D. *The culture of English antislavery, 1780-1860*. London: New York : Routledge, 1991.
- WOODS, M. *Blind Memory. Visual representations of slavery in England and America. 1780-1865*. Nova Iorque: Routledge, 2000.



1. (1840), Paul Harro-Harring, A negra acusada de roubo, aquarela, Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, Brasil.



2. (1840), Paul Harro-Harring, A negra acusada de roubo, aquarela, IMS, Rio de Janeiro, Brasil (detalhe).



3. (1787) Josiah Wedgwood, Am I not a man and a brother? – Medalhão oficial da Sociedade abolicionista inglesa, gravura.



4. (1788), anônimo, “Ne suis-je pas ton frère?” - Selo da Societé des Amis des Noirs, gravura. Bibliothèque Nationale, Paris, França.



(1789), Charles Boily, "Soyez libres et citoyens", gravura, Bibliothèque Nationale, Paris, França.



5. (1840), Paul Harro-Harring, *Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África*, aquarela, IMS, Rio de Janeiro, Brasil.



6. (1824) Eugène Delacroix, O massacre de Quios, Óleo sobre tela, 419 x 354 cm, Museu do Louvre, Paris, França.



7. (1824) Eugène Delacroix, O massacre de Quios, Óleo sobre tela, 419 x 354 cm, Museu do Louvre, Paris, França, (detalhe)



8. (1840), Paul Harro-Harring, O planalto de São João, aquarela, IMS, Rio de Janeiro, Brasil.

LODOVICO DOLCE E GIORGIO VASARI: CONEXÕES

Rejane Bernal Ventura*

Resumo:

Esta comunicação tem por objetivo discorrer sobre alguns aspectos que ligam o tratado *Dialogo della Pittura intitolato L'Areino* (1557), do humanista veneziano Lodovico Dolce à obra do historiador florentino, Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, publicada em 1550. Dolce tinha como propósito primeiro sustentar a relevância da produção artística vêneta, alçando-a ao mesmo patamar da arte Tosco-romana, a qual fora exaltada de modo proeminente por Vasari em sua obra, em detrimento da arte de outras regiões italianas. Ao mesmo tempo, Dolce buscava refutar a divindade criada pelo autor das *Vite* em torno da figura de Michelangelo, salientando a maestria de Rafael e a primazia de Ticiano no cenário artístico italiano. Para tanto, travou um diálogo com Vasari, adotando várias premissas teóricas desenvolvidas pelo florentino no sentido de reafirmar os argumentos de seu próprio escrito.

Palavras-chave: Renascimento; Pintura veneziana; Crítica de arte; Lodovico Dolce; Giorgio Vasari.

Esta comunicação tem por objetivo discorrer sobre alguns aspectos que ligam o tratado *Dialogo della Pittura intitolato L'Areino* (1557), do humanista veneziano Lodovico Dolce à obra do historiador florentino, Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, publicada em 1550. Em seu escrito, Dolce utiliza-se de dois interlocutores -- o escritor e poeta Pietro Areino e o gramático florentino Giovan Francesco Fabrini -- que têm, com seus argumentos o fim primeiro de estabelecer um diálogo com Giorgio Vasari. Dolce tinha como propósito primeiro sustentar a relevância da produção artística vêneta, colocando-a no mesmo patamar que a arte da Itália central, que fora exaltada de modo proeminente por Vasari em sua obra, em detrimento da arte de outras regiões italianas. Ao mesmo tempo, Dolce buscava refutar a divindade criada pelo autor das *Vite* em torno da figura de Michelangelo, salientando a maestria de Rafael e a primazia de Ticiano no cenário artístico italiano.

* Rejane Bernal Ventura possui Mestrado e Doutorado em Filosofia, ambos pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP.

Lodovico Dolce (1508-1568) foi um humanista polígrafo. Escreveu tratados sobre temas ecléticos: um deles versando sobre a conduta das mulheres, outro sobre a conservação da memória, um sobre pedras preciosas, outro sobre cores e outro ainda acerca da língua vulgar. O tratado sobre a pintura denominado Aretino “resta como o seu melhor escrito e o mais rico de implicações”. (ROMEI, 3). Realizou igualmente um infinito número de traduções de textos antigos, escreveu tragédias e comédias, e foi curador de diversas publicações de autores do século XIV como Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375), e contemporâneos, como Lodovico Ariosto (1474-1533), Pietro Bembo (1470-1547) e Baldassare Castiglione (1478-1529). Possuía um conhecimento erudito na área das belas letras e no campo lingüístico, argüindo com maior pertinência no que se referia às discussões em torno da consolidação da língua italiana.

Com o propósito de desenvolver um tratado sobre pintura, e destituído de um conhecimento aprofundado do tema, a despeito de toda sua erudição, tomou por base um amplo número de fontes (e especificamente sobre teoria pictórica): a correspondência de Pietro Aretino e outros escritos sobre pintura, editados em anos anteriores: o *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti (numa tradução vêneta de 1547); O *Dialogo di Pittura*, de Paolo Pino (1548); o *Della Nobilissima Pittura*, de Michelangelo Biondo (1549); o *Disegno*, de Anton Francesco Doni, e fundamentalmente as *Vite*, de Giorgio Vasari, que representou uma importante fonte teórico-artística da qual Dolce absorveu grande quantidade de temas e argumentos, a fim de fazê-los girar num mesmo eixo e servir aos seus propósitos, além de excertos das biografias de alguns artífices citados no diálogo, principalmente de Rafael, Michelangelo e Ticiano.

Segundo Mark Roskill, a essência do diálogo de Dolce reside em três partes distintas. Primeiro, a discussão sobre a nobreza da pintura e todos os elementos necessários para o pintor atingir sua perfeição. Segundo, a citação de exemplos provindos de autores antigos e modernos. E, por fim, a maestria de Ticiano e as obras por ele criadas. (ROSKILL, 2000: 8).

Em termos de conteúdo e estrutura, é possível depreender igualmente três partes componentes, um tanto quanto sobrepostas que compõem o conteúdo do diálogo. Primeiro, há teoria da arte, no mais puro sentido do termo, através da qual os princípios e propriedades da boa pintura são apresentados e elucidados. Em paralelo há algumas passagens que tratam de teoria literária e também ensaiam o prenúncio de um sistema filosófico, disperso, de maneira intermitente, por meio dos argumentos. Num segundo momento, há uma comparação entre Rafael e Michelangelo, que é resolvida segundo os princípios estabelecidos na primeira seção. Ligada a esta parte há uma apreciação secundária de determinados artífices que representariam os oito homens capitais na pintura do século XVI, a começar por Giorgione e terminando com a

supremacia de Ticiano. E por fim, a terceira parte que traz o encômio a Ticiano, como o grande representante da pintura veneziana (em detrimento dos Romanos) e o esboço de sua carreira (ROSKILL, 2000: 8). Se, por um lado, Dolce expôs uma teoria da arte que na superfície demonstrou-se ser coesa, ele, todavia, não deixou de mencionar alguns dos autores, através dos quais fundamentou sua argumentação. De fato, ele recomenda ao seu leitor, as *Vite*, de Vasari, fazendo com este manifesto, um aceno de agradecimento ao historiador florentino, pela dependência teórica que manteve em relação à sua obra.

Essa influência teórica para com Vasari pode ser decomposta em três principais momentos. Primeiro, os procedimentos de trabalho e a habilidade discursiva com que o historiador florentino havia erigido os critérios de avaliação em sua exposição da Arte Renascentista da Itália Central, reaparecem no escrito de Dolce, não num primeiro plano de seus argumentos, mas de modo bastante significativo ao longo de todo o diálogo (ROSKILL, 2000: 14). O que talvez se explique pelo domínio de um repertório da Arte Retórica, cabedal de conhecimento que todo humanista erudito do Renascimento deveria possuir.

Nesse sentido, ao discorrer sobre a definição de pintura, Dolce expõe o mesmo preceito compositivo traçado por Vasari, o que implica dizer, que o pintor deveria congrega na cena pictórica, certo número de figuras convenientemente dispostas segundo a história que deveria ser narrada (regra defendida também por Alberti). Para tanto, o artífice deveria trabalhar em conformidade com a sua *inventio*, elaborando primeiramente uma série de esboços preliminares, antes de passar à execução da obra. Ao construir cada figura, deveria seguir a prática dos pintores Romanos, que primeiro revestiam os ossos com carnes e, em seguida as carnes com drapejamentos (demonstrando, assim, um domínio pleno de anatomia). E para Vasari, refletido em Dolce a proficiência do ofício do pintor, com o fim único de atingir a perfeição da pintura, residiria na força de uma constante prática, na adesão aos paradigmas de excelência obtidos pelos pintores da Antiguidade e no estudo de grandes mestres contemporâneos.

Segundo, Dolce faz eco de alguns traços estruturais que são característicos às *Vite*. Por exemplo, ao discorrer sobre Bellini, ele adota a divisão da pintura em três idades proposta por Vasari, no Proêmio da Segunda Parte da obra:

“Vasari via o Renascimento como uma era de progresso, constituído por uma evolução que, segundo ele, se desenrolava em três fases, ou três épocas, correspondentes aos estágios da vida humana. A primeira fase, comparável à infância, teria sido introduzida por Cimabue e Giotto na pintura, por Arnolfo di Cambio na arquitetura e Pisani na escultura. A segunda fase, identificando-se à

adolescência, teria recebido a marca de Masaccio, na pintura, Brunelleschi, na arquitetura e Donatello na escultura. A terceira, equivalendo à maturidade teria começado com Leonardo e culminando no modelo do *uomo universale*, representado por Michelangelo” (PANOFSKY, 1960: 56-57).

Dolce, por sua vez, propõe as três fases da pintura veneziana. A primeira corresponderia a Giovanni Bellini, a segunda caberia a Giorgione e a terceira que representaria o ápice da arte pictórica vêneta, seria personificada por Ticiano.

Outro traço absorvido de Vasari encontra-se no elenco daqueles que seriam os oito pintores mais proeminentes do século XVI (Michelangelo, Rafael, Correggio, Parmigianino, Ticiano, Andrea del Sarto, Perino del Vaga e Pordenone) cujo paradigma de avaliação e argumentos utilizados por Dolce para tratar de cada um, espelha a opinião do florentino.

O terceiro e último momento diz respeito a muitas passagens nas quais a argumentação de Dolce assemelha-se de modo veemente às palavras de Vasari, ocorrendo tal particularidade nos trechos que envolvem certos conceitos ou explicação de princípios teóricos. Por exemplo, em alguns aspectos da doutrina do *ut pictura poesis*; na acolhida do desenho como elemento fundamental na pintura (a despeito de defender veemente a cor como parte de suma importância na descrição da propriedade das coisas); a doutrina do decoro; a questão do juízo do olho, a narrativa da história na pintura como *inventio*; a facilidade/dificuldade da pintura; a importância do esboço e da perspectiva.

Vasari foi para Dolce não apenas fonte de argumentos teóricos, mas o alvo da crítica que estabeleceu através de seu diálogo, ao refutar a divindade que o historiador florentino havia concedido a Michelangelo, ressaltando a maestria de Rafael e fazendo veemente defesa da pintura veneziana, por meio da figura de Ticiano.

Segundo Paola Barocchi, o crescente mito de Michelangelo sancionado com entusiasmo nas *Vite*, devia parecer um argumento um tanto ameaçador às aspirações de um ambiente artístico como o vêneta. A *terribilità* característica do florentino que parecia monopolizar a expressão artística, não podia deixar de suscitar uma polêmica que fez de Rafael (já falecido) o protetor do ideal clássico na metade do século XVI, e um aval para uma defesa da pintura de Ticiano (BAROCCHI, 1960: 316). E também de acordo com Mary Pittaluga,

“Rafael pelo caráter de sua arte, devia sem dúvida apresentar-se como mais agradável e compreensível àqueles letrados, que buscavam com paixão em um afresco o deleite do canto de um poema, que não supunham contemplar a arte em

contato com qualquer estranha circunstância de naturalismo, conveniência ou de ilustração de moral” (BAROCCHI, 1960: 316, nota 25).

Conforme Ortolani, numa carta a Gasparo Ballini, de 1544, Dolce manifestara já certa predileção pela obra de Rafael, pois o desenho de Michelangelo parecia-lhe monótono, unilateral e até, sob certo aspecto licencioso, enquanto que as várias qualidades do primeiro lhe permitiam exprimir a “bela maneira das esculturas antigas” e “contender plenamente com a natureza”. Havia já nessa carta o esboço de um plano programático que seria desenvolvido no diálogo (BAROCCHI, 1960: 316, nota 26).

A carta difamatória sobre o “Juízo Final” de 1545, enviada por Aretino a Michelangelo, tecendo ferozes críticas à obra, fundamentada em preceitos da doutrina do decoro nos termos da Contra-Reforma, confere oportunidade para que Dolce elabore os argumentos de uma crítica indiretamente dirigida a Vasari.

O diálogo *Aretino* é todo construído como uma recusa de aceitar a divindade de Michelangelo e sua superioridade ante a outros pintores. Propõe-se a exaltar a maestria de Rafael, e eleger a supremacia de Ticiano em relação aos outros dois e, por conseguinte a pintura veneziana frente àquela da região Tosco-romana.

Dolce admite a primazia de Michelangelo somente no que concerne ao desenho, sendo ele insuperável nesse aspecto. Contudo é incapaz de compreender e aceitar sua *maniera*, a representação anatômica vigorosa e plena de virtuosismo de suas figuras. Rafael, em sua opinião, personifica o cânone clássico da pintura, pela graciosidade, delicadeza e suavidade de sua figuração, e Bembo, Castiglione e Ariosto, conferem-lhe respaldo por sua eleição. Ticiano ergue-se como o ápice dessa pirâmide, o qual, pela excelência de seu colorido atinge toda a perfeição da pintura, na opinião de Dolce, sobressaindo-se, assim, sobre os dois outros.

Se Vasari havia erigido uma reputação quase incontestável de Michelangelo sobre os outros artífices na primeira edição das *Vite*, uma exaltação das virtudes de Rafael e sua equiparação ao florentino tomara já lugar nas *Prose della Volgar Lingua* (1525), de Pietro Bembo (1470-1547), por quem Dolce muito se influenciara para compor seus argumentos no diálogo. Em sua obra Bembo enaltece o pintor de Urbino e nivela-o a Michelangelo, salientando a excelência de ambos enquanto mestres da pintura e da arquitetura. E nos anos seguintes à publicação das *Vite*, a fortuna crítica em louvor de Rafael aumenta, enquanto a Michelangelo vem a diminuir.

O embate artístico Michelangelo-Rafael (num cotejo com o ambiente das letras) absorveu elementos teóricos de uma circunstância que vinha ocorrendo naquela primeira metade

do século XVI, a querela sobre as questões filológicas de uma normatização da língua italiana. Discorria-se no período se a formação do idioma deveria basear-se na imitação de um único modelo, ou de vários. De um lado, a célebre figura do erudito Bembo propunha o entrelaçamento de paradigmas, um clássico e outro moderno. Cícero personificaria o padrão clássico a ser imitado, Boccaccio e Petrarca os modelos modernos. O primeiro, no tocante à prosa, o segundo à poesia. Por outro lado, Giovanfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533), outro humanista douto, defendia um pluralismo de modelos a serem seguidos, pois, para ele, a ideia de uma correta linguagem devia estar espalhada em inúmeras obras e não em uma única, e tais premissas tomaram lugar na relevante troca de correspondência entre ambos os teóricos em latim.

Assim, numa transposição desses pressupostos para a teoria artística, de um lado encontramos Vasari que incorpora em Michelangelo o modelo único de perfeição da arte, por congregar em si a maestria sem par na pintura, escultura e a arquitetura (equiparando-se ao paradigma Cícero de Bembo). Por outro vemos Dolce e outros teóricos contemplando Rafael como o modelo multifacetado de virtudes, convergindo em si todas as qualidades e habilidades inerentes à pintura que sempre estiveram presentes na arte clássica dos antigos.¹

Nesse debate insere-se o diálogo de Dolce que, além de expor a problemática acima exposta, propõe uma nova solução, introduzindo na trama cênica um novo personagem, Ticiano, o qual em seu ponto de vista, não só representa o pintor múltiplo por todas suas virtudes pictóricas, como também o único. E aquele a quem acima de Michelangelo e Rafael, personifica toda a excelência do cromatismo veneziano e italiano.

Os argumentos de Dolce ratificados em motivos de vários outros autores, Aretino, Pino, Varchi, Bembo e o próprio Vasari, não poderiam deixar de suscitar neste último uma frutuosa reflexão sobre os pressupostos expostos nas *Vite*. E de tal modo que, na edição de 1568, não só Vasari acrescenta uma biografia de Ticiano, com base nas informações de Dolce, como também tece uma contra-argumentação de suas críticas. Ele demonstra, de fato, que a pretensa linguagem unilateral de Michelangelo (considerada por Dolce) não implicava uma incapacidade, porém, uma escolha e um empenho criativo absoluto, servindo para corrigir a cisão entre bravura técnica e capacidade expressiva, que Aretino e Dolce haviam mal interpretado em nome dos padrões de Rafael. O *Juízo Final* não representava somente “dificuldade” e “copiosidade” de ações das figuras, mas tinha por significado uma inconfundível gama estilística perfeitamente

¹ É preciso salientar que os simplórios pressupostos aqui colocados, foram idealizados pelo Prof. Luiz Marques em sua notável palestra “*Giorgio Vasari e a 'Escola de Florença'*”, por ocasião do Colóquio Internacional Giorgio Vasari no Quinto Centenário do Nascimento.

afinada aos tormentos do Mestre Toscano, reafirmando, assim Vasari, a preponderância de Michelangelo no cenário artístico italiano.

É preciso observar que o tratado de Dolce, com toda a gama de influências e fontes de que se serviu para o compor, não deixou de ser um documento historiográfico fundamental da pintura veneziana, justamente por defender a primazia da cor frente ao desenho, edificando com isso, não só as bases para uma teoria artística vêneta, como também para a elaboração de pressupostos para uma “emancipação do colorido”, o que teria lugar somente com os teóricos da Academia Francesa no século seguinte, para os quais, o *Aretino* foi de extrema relevância.

Há que se considerar ainda sua fortuna crítica, pois foi publicado em várias edições. Houve uma segunda impressão italiana em 1735, curada pelo diretor da Academia Francesa de Roma. Um edição holandesa surgiu em 1756, outra alemã (1757), uma inglesa (1770) outra ainda em Viena (1871), e numerosas outras edições italianas. Mais recentemente uma francesa (1996), uma americana (1968) e uma espanhola (2010).

Referências Bibliográficas:

DOLCE, Lodovico. “Dialogo Della Pittura intitolato L’Aretino”. In: BAROCCHI, Paola (Org.) *Trattati D’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

DOLCE, Lodovico. *Dialogue de la peinture intitule L’Aretin*. Apresentação e notas, Lauriane Fallay d’Este. Tradução Nathalie Bauer. Paris, Klincksieck, 1996.

DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la Pintura, titulado Aretino, y otros escritos de Arte*. Edición de Santiago Arroyo Esteban. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

ORTOLANI, S. *Le origini della critica d’arte a Venezia*. L’Arte, XXVI, 1923, p. 16. In: BAROCCHI, Paola (Org.) *Trattati D’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1960.

PITTALUGA, Mary. *E. Fromentin e le origini della moderna critica d’arte*. L’Arte, XX, 1917, pp. 242. In: BAROCCHI, Paola (Org.) *Trattati D’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

ROMEI, G. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_(Dizionario-Biografico)/).

ROSKILL, Mark W. Roskill. *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. Toronto, University of Toronto Press, 2000.

VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. 2 Volumes. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986.

VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architetti*. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, Newton & Compton Editori, 1991.

AS OBRAS DE GINO SEVERINI NA COLEÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco *

GINO SEVERINI E O ANTIGO MAMSP

Esta pesquisa de mestrado se insere no campo de estudo da historiografia da arte brasileira e italiana, e tem como questão principal a investigação sobre as pinturas do artista italiano Gino Severini (Cortona, 1883 – Paris, 1966), presentes no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Neste texto serão apresentados os primeiros resultados e reflexões da pesquisa em andamento.

Primeiramente, é importante comentar que ao entrar em contato com publicações do campo da historiografia da arte a respeito de Severini, é bastante freqüente vermos a expressão “Severini Futurista”, em referência a ele. Entretanto, sua produção ligada ao movimento italiano ‘marinettiano’¹ durou pouco tempo (entre os anos 1910 e 1915), ao passo que sua trajetória artística foi de mais de 50 anos. Isso para dizer que ele não pode ter sua produção artística inteiramente batizada dessa forma, pois suas criações seguiram em diversas direções.

Severini nasceu na Itália e mudou-se para Paris em 1906. Dividiu sua vida entre os dois países, o que fez com que participasse de diferentes movimentos artísticos além do futurismo, como o divisionismo (1905-1910), o cubismo (1916-1919), de mostras do Novecento Italiano, do fenômeno do “retorno à ordem” e da Escola de Paris no período entreguerras, entre outros, no pós Segunda Guerra Mundial.

O fato do artista ter tido a vivência nessas duas pátrias refletiu fortemente na sua produção artística como um todo. Sobre os dois países, disse (SEVERINI, 1965: 09): “As cidades que sou mais profundamente ligado são Cortona e Paris: na primeira nasci fisicamente, na segunda, intelectual e espiritualmente”².

É possível ter contato com seu legado no Brasil por meio do acervo do MAC USP que possui quatro de suas obras: *Natura Morta con Piccioni* [Natureza Morta com Pombas], 1939/40 (Figura 01), *Figura con Pagina de Musica* [Figura com Página de Música], 1938 (Figura 02), *Fiori e Libri* [Flores e Livros], 1946 (Figura 03) e *La Femme et L’arlequin* [A Mulher e o Arlequin], 1946 (Figura 04).

* Universidade de São Paulo – USP. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

¹ Felippo Marinetti fundou o Movimento Futurista por meio do seu manifesto “Fundação e manifesto do futurismo”, publicado originalmente em Paris no *Le Figaro*, 20 de fevereiro de 1909.

² Tradução nossa

A compra dessas pinturas, que ocorreu entre 1946 e 1947, remonta à formação do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP), pois fez parte de um programa maior de aquisições pensado inicialmente para compor o núcleo inicial de obras do acervo do museu. A orientação para essas compras ficou a cargo da crítica de arte italiana Margherita Sarfatti, a pedido de Francisco Matarazzo Sobrinho. Ela delineou um perfil balizador para a aquisição das obras que teria como base, não o gosto pessoal do mecenas mas sim, a linguagem plástica do programa do Novecento que ela organizou em Milão em 1922 (MAGALHÃES, 2010: 46-53). As pinturas de Severini junto com todo o acervo do antigo MAMSP foram doadas à Universidade de São Paulo em 1963, que criou o MAC USP para abrigá-las.

Embora esse seja o contexto, as obras de Severini não podem ser analisadas como um conjunto criativo coeso, pois têm uma linguagem plástica que se modifica bastante ao longo dos anos que as separam.

OBRAS

“Natureza Morta com Pombas”

O que se vê em *Natureza Morta com Pombas* (Figura 01) é uma cena com uvas, vasos e pássaros sobre uma mesa, com um fundo “infinito”. Devemos analisá-la dentro de uma produção maior de naturezas-mortas feita pelo artista nos anos 30, tendo como recorte principal as obras que ele expôs na II Quadrienal de Roma (1935). Isso porque compartilham de uma mesma linguagem plástica que o artista lançava mão para dar conta desse tema especificamente, ou seja, o repertório empregado, o ângulo de visão sugerido ao espectador, a pouca variação de luz e as pinceladas generosas de uma paleta reduzida.

Essa economia de cores, aliás, era algo recorrente nas suas telas dos anos 30. Ao fazer isso ele estava em linha com a gramática da arte clássica italiana, e com as teorias que ele havia formulado, dentre as quais acreditava que a cor obrigatoriamente deveria ser dominada pela forma, pois “... a cor é um elemento destrutivo e sensorial...”³ (SEVERINI, 1921: 91).

No que tange à composição, a maior parte dessas naturezas-mortas era caracterizada por ter uma estrutura compositiva rígida, calculada, fundamentada em estudos de aplicações matemáticas e geométricas, com respeito ao enquadramento na tela. Essas obras apresentam o embasamento teórico do livro que o artista publicou em 1921, *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre* [Do Cubismo ao Classicismo: Estética do Compasso e do Número], no qual foi enfático ao afirmar que a composição do quadro precisava ter a geometria

³ Tradução nossa

como base, e que um artista só poderia inovar ao longo dos séculos se trabalhasse a partir das leis numéricas.

Ao observar *Natureza Morta com Pombas* percebe-se que sua composição foi fundamentada nas formas geométricas do triângulo (na disposição dos elementos) e do trapézio (no formato da mesa), sendo que o primeiro direciona o olhar do espectador para a parte superior da tela bem no vaso sobre o cubo. Esse caminho percorrido pelo olhar faz com que o restante dos elementos fique emoldurado dentro desse triângulo imaginário sugerido pelo artista. Na cena da tela do MAC USP o artista evocou quietude, jogando com a atemporalidade e a concretude características do Novecento Italiano de Sarfatti, muito embora esse programa já tivesse sido desfeito na época em que a pintura foi feita.

Outro aspecto importante são os dois pássaros que aparecem na obra, pois Severini incluiu-os freqüentemente em outras naturezas-mortas, ainda que em soluções artísticas bem diferentes, durante toda sua vida. Sobre as aves, vale apontar que ele exibiu a obra *As Sete Virtudes* (1934, Itália, Galeria Comunale D'Arte, Cagliari) na II Quadrienal de Roma, na qual apresentou sete pássaros pintados em têmpera, externando, assim o significado simbólico que o animal tinha naquele momento para ele, ou seja, a virtude. Esse sentido não devia ser algo aleatório. Severini era ateu e se converteu ao catolicismo nos anos 20, então, é bastante provável que seu entendimento da pomba estivesse relacionado a um aspecto religioso, já que sua figura está associada a do Espírito Santo.

Nesse contexto, é preciso apontar a relação que se desenvolveu entre Severini e o filósofo francês, Jacques Maritain (1882-1973) a partir de 1923. Maritain marcou profundamente o artista no que diz respeito à sua religiosidade, e se tornou um guia espiritual para ele nas décadas seguintes, ajudando-o a transmitir em sua arte de forma combinada, as crenças religiosas cristãs e as teorias do próprio artista publicadas no ensaio de 1921 (HEYNICKX, R.; MAEYER, J., 2010: 122-125).

“Figura com Página de Música”

A pintura *Figura com Página de Música* (Figura 02) traz uma cena composta por uma mulher sentada, com o rosto apoiado entre as duas mãos sobre uma partitura musical de um livro e um violão recostado na parede próxima a ela.

No que diz respeito à sua composição, percebe-se a austeridade com que foi construída, na qual tudo foi calculado. Embora haja elementos por toda a superfície da tela, a cena principal ocorre em seu centro e é “emoldurada” por um triângulo. Novamente, Severini dá como chave essa figura geométrica para as bases de sua obra, que faz imediatamente correr o olho do espectador para o rosto da figura.

A representação possui um aspecto monumental, sóbrio e reflexivo, muito apropriados ao gosto da arte italiana da época em que foi feita. É importante ressaltar que essa tela foi pintada três anos após a II Quadrienal de Roma, na qual o artista recebeu o prêmio máximo da mostra⁴ e, em função dele, retornou a Roma (PONTIGGIA, E.; CARLI, C., 2006: 34).

Entretanto, deve ser observado que existem elementos novos na sua elaboração, que fogem às características essenciais dessa arte italiana. De fato, Severini apreciava trabalhar com a gramática da tradição clássica da arte italiana, mas não simplesmente copiando-a, e sim, revigorando-a. Assim, nesta tela ele buscou aplicar recursos que conferiam o novo, mas não somente “à maneira italiana”, mas também, “à maneira francesa”.

Nesse sentido, a execução da parede é relevante, pois utilizou a mesma solução decorativa com arabescos que havia visto anteriormente em telas do pintor francês, Henri Matisse (1869-1954). Essa proposta imprimiu uma noção de espaço e profundidade à cena, evidenciada pelo corte em diagonal na tela (dentro do esquema proposto pelo triângulo), através da inclusão de uma cortina na cena. Essa interferência foi conquistada com um olhar sobre a arte italiana dos séculos anteriores, pois como se sabe, a cortina foi muito usada para dar conta de demarcação de ambientes, sobretudo na pintura renascentista veneziana.

A paleta de *Figura com Página de Música* é econômica, na qual predominam tons ocres e castanhos para a figura principal (rosto e vestido), enquanto as cores frias foram usadas em outras partes da composição (cortina, paredes).

É preciso lembrar que entre os anos 20 e 30 Severini era visto no meio artístico italiano como um artista que fazia parte do grupo dos “Italianos de Paris”⁵, e isso refletia nele próprio, em sua produção e possivelmente na elaboração de *Figura com Página de Música*. Essa hipótese, contudo, está sendo desenvolvida na pesquisa em andamento.

“Flores e Livros”

Flores e Livros (Figura 03) é uma natureza-morta composta por um vaso com flores sobre a mesa, junto com livros, frutas e pães no cesto.

No âmbito da produção de Severini que vimos até então, essa obra se apresenta como uma ruptura na forma artística em que o artista operava, pois se percebe que a solução plástica é muito diferente da que usou em sua outra natureza-morta pertencente ao acervo do museu.

⁴ Severini recebeu o Prêmio de 1º lugar de Pintura na II Quadrienal de Roma, ganhando cem mil Liras. Com essa ajuda financeira, ele que morava na França, decidiu voltar para a Itália com sua família.

⁵ Esse grupo era formado por artistas italianos que moravam em Paris entre os anos 20 e 30, e que participavam de exposições nos dois países. Eles compartilhavam do interesse de uma linguagem relacionada ao contexto do “retorno à ordem”, e alguns de seus expoentes, além de Severini, eram: Giorgio de Chirico, Massimo Campigli, Mario Tozzi (Fonte: MUSEO DI ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO).

Inicialmente, fica evidente a diferença entre as estruturas compositivas das duas naturezas-mortas da coleção MAC USP, pois há um abandono da figura geométrica do triângulo na constituição da obra de 1946. A rigidez foi posta de lado, e Severini trabalhou mais livremente ao estruturar do espaço.

Essa mesma liberdade foi usada por meio da pincelada, que ele deixou mais solta, assim como no uso mais vibrante e não econômico das cores e mesmo o preto, que foi empregado como cor no vaso, e não apenas como sombra.

Há uma referência à solução plástica fauvista em *Flores e Livros*. Existe interdependência entre os elementos presentes na obra e há uma mistura dos galhos que saem do vaso com a parede, quase como uma decoração, um papel de parede, onde fica difícil delimitar o começo e o fim de cada coisa.

Para dar uma noção de espacialidade Severini trabalhou o fundo desta tela com uma divisão nas cores azul e marrom, e tendo em vista a posição da mesa, que está no ambiente marrom, tudo indica que o espaço azul seja um plano atrás da cena principal. Essa mesa, inclusive, merece um olhar mais cuidadoso, pois possui apenas um de seus dois lados aparentes; a partir do vaso ela é descontinuada, o que se coloca como um enigma, assim como o desnível que ele propôs na mesinha de *Natureza Morta com Pombas*. De certa forma, isso pode ser considerado como uma ‘marca’ do artista, que o colocou em várias de suas telas em décadas diferentes.

Outro aspecto curioso é que em torno de alguns elementos da obra – vaso, cesta de pães - Severini lançou mão do que parecem ser halos de luz para dar conta dos contrastes de luz e sombra. Esse recurso pode ter tido origem pelo contato do artista com os cubistas. Ao observar muitas telas de Severini feitas no início da década de 40, nota-se que o emprego dessa sombra plástica cubista já havia se tornado freqüente, como comprova sua *Natureza Morta com Flores* exibida na IV Quadrienal de Roma (1943).

Outro ponto importante de *Flores e Livros* é que algumas áreas pequenas parecem inacabadas, onde as pinceladas bem leves deixam aparecer o fundo da tela, exibindo o gesto do artista. Diferentemente dos vasos pintados nas obras da década de 30, Severini aqui dá leveza e transparência ao objeto, ao invés de solidez. Nessa chave, ele sugere um efeito com pinceladas rápidas, onde se pode ver a água e os caules das flores. Esses acabamentos dados, por exemplo, pelos artistas impressionistas não “combinam” com a formalidade e o rigor de outros momentos artísticos de Severini, tão defendidos nas décadas anteriores. Ele, inclusive, se colocou de forma diversa com relação ao movimento impressionista ao longo das décadas, pois em sua publicação

de 1921, punha esse movimento na raia dos modernos sem qualidade, enquanto em 1946, na sua biografia, faz justamente o oposto.

Tendo em vista o contexto histórico em que esta obra foi feita, faz sentido que o artista tenha mudado de opinião. No Pós Segunda Guerra Mundial, ele voltou para Paris e se reaproximou das vanguardas artísticas francesas, justamente em um momento em que acontecia o resgate das vanguardas históricas, sobretudo, do movimento impressionista.

“A Mulher e o Arlequim”

A Mulher e o Arlequim (Figura 04) é uma obra que traz o personagem da *Commedia Dell'Arte* tocando para uma figura feminina nua, sem rosto que descansa. Se anteriormente falamos que dentro da produção de Severini do acervo MAC USP a obra *Flores e Livros* representava uma ruptura, *A Mulher e o Arlequim*, o é ainda mais, na medida em que passa a operar quase que exclusivamente na chave fauvista de referência à obra de Matisse.

Inicialmente, ao refletirmos sobre o tema desta tela, lembramos que pierrôs e outros personagens do teatro de improviso foram muito explorados em obras das vanguardas, como as de Juan Gris (1887-1927) e Pablo Picasso (1881-1973), e mesmo pelos artistas ligados ao fenômeno do “retorno à ordem” como Andre Derain (1880-1954) e o próprio Severini, que voltou a esse tema em diferentes fases dando um tratamento exclusivo a cada uma delas. Isso se percebe ao observar a obra do MAC USP, e outras que produziu como o *Arlequim com Guitarra* (1917, França, Centre Pompidou) feita de acordo com os preceitos cubistas, e *A Família do Pobre Polichinelo* (1923, coleção privada), em consonância com o contexto do “retorno à ordem”.

Já a posição repousada da figura feminina remonta às banhistas representadas à exaustão por artistas de diversas épocas, bem como as odaliscas (a partir do fenômeno do Orientalismo), igualmente caras a artistas como Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) em sua tela *Odalisca com Escrava* (1839/40, Estados Unidos, Harvard Art Museums/ Fogg Museum). Ingres, assim como Jacques-Louis David (1748-1825) e Nicolas Poussin (1594-1665), foi “revisitado” por artistas que tinham participado na França do fenômeno do “retorno à ordem” (ENCICLOPÉDIA ARTES VISUAIS, 2008), ao mesmo tempo em que foi referência para artistas no início do século XX, como atesta a tela cubista *Moças de Avignon* de Picasso (1907, Estados Unidos, The Museum of Modern Art).

É curioso notar que Severini fez um uso diferente da cor em *A Mulher e o Arlequim*, haja vista suas criações anteriores. Primeiramente, fez um uso não comedido delas: a tela é, portanto, mais colorida e vibrante. Outro dado é que empregou no corpo da mulher uma sombra esverdeada que foi muito criticada quando usada pelos impressionistas no final do século XIX, e

igualmente pelo próprio artista, em seu livro de 1921. Mas, de volta à França em 1946, ele já havia se “redimido” com relação ao movimento, e se permitiu emprestar essa solução plástica. Outro aspecto interessante é como ele trabalhou a noção de sombra e luz na cena, pois, tal qual em *Flores e Livros*, ele usou uma sombra “plástica” herdeira do cubismo.

Todos os elementos presentes em *A Mulher e o Arlequim* – tecidos, almofadas coloridas – são vivos e o próprio papel de parede é alegremente incorporado à cena, onde praticamente não há respiro. Existe um emprego de formas decorativas, do uso do arabesco, de contornos grossos e do preto como cor.

De fato, Severini abriu precedentes na elaboração desta obra, que também não conta com aplicações matemáticas na composição e não pressupõe elementos da gramática italiana. Pelo contrário, trata-se de uma solução plástica que dialoga diretamente com criações ‘matisianas’. Essa influência sobre Severini é evidente, como se nota, por exemplo, na pintura *Odalisca em Calças Vermelhas* feita por Matisse (1924/25, França, Musée de l'Orangerie).

Matisse e Severini se conheceram em Paris no estúdio de André Lhote (1885-1962) e estreitaram amizade ao longo dos anos. Na sua publicação *Ragionamenti Sulle Arti Figurative* [Reflexões sobre as Artes Plásticas] de 1936, Severini reforçou o valor de Matisse dizendo que: “poucos artistas [...] souberam conservar como Matisse uma unidade de direção da juventude à maturidade” (SEVERINI, 1936: 213)⁶.

Tendo em vista os primeiros resultados da pesquisa em andamento, é possível afirmar que no MAC USP há uma significativa amostra da trajetória criativa de Severini entre os anos 1930 e 1940, ainda que em apenas quatro pinturas. Há pelo menos dois aspectos importantes que estão sendo estudados e que devem ser comentados – o primeiro deles é a relação de Severini com a Itália nos anos 30, seu engajamento em provar a supremacia italiana no contexto de produção da arte moderna; e o outro, é sua reaproximação com as vanguardas artísticas francesas a partir dos anos 40. Tendo em vista o primeiro aspecto, o que a investigação já apontou é a vinculação das soluções plásticas empregadas nas pinturas *Natureza Morta com Pombas* e *Flores e Livros* com as que ele apresentou na II e a IV Quadriennais de Roma, respectivamente. Inclusive, vale ressaltar que ao pesquisar os arquivos do artista surgiu a informação de que a primeira obra teve como procedência a coleção privada veneziana, Cardazzo, que foi premiada pelo governo fascista em 1941⁷. Essas são, portanto, as primeiras reflexões que a pesquisa de mestrado em desenvolvimento trouxe até o momento.

⁶ Tradução nossa

⁷ A Documentação que comprova procedência da Coleção Cardazzo está em processo de análise.

Referências Bibliográficas:

1.1. Publicações de Gino Severini:

SEVERINI, Gino. *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. Paris: L'Imp. Union, 1921.

_____. *La vita di un pittore*. Milão: Edizioni di Comunita, 1965.

_____. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936.

1.2. Fontes:

HEYNICKX, Rajesh; MAEYER, Jan De eds. *The Maritain Factor: taking religion into Interwar Modernism*. Belgium: Leuven University Press, 2010.

MAGALHÃES, Ana. "As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC USP e a Pintura Moderna no Brasil". In: VI ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, 2010, Campinas, SP. *Atas...* Campinas: UNICAMP, 2010. pp. 45 – 53.

PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *La Grande Quadriennale 1935: La Nuova Arte Italiana*. Milano: Mondadori Electa SpA, 2006.

1.3. Endereços Eletônicos:

ENCICLOPÉDIA ARTES VISUAIS. *Retorno à ordem*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=887. Acesso em 30/04/2011.

MUSEO DI ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO. Fondo Gino Severini. Disponível em: <http://cim.mart.tn.it/cim/ricercaAuthority.do?method=soggettoSesamo&codice=ff8080812acc710e012acc7167542711&fondo=ff8080812acc710e012acc7167542710>. Acesso em 30/05/2011.



Figura 01 – 1939/40, Gino Severini, *Natureza Morta com Pombas*, Óleo sobre papelão, 29,4 x 40,5 cm, Itália, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

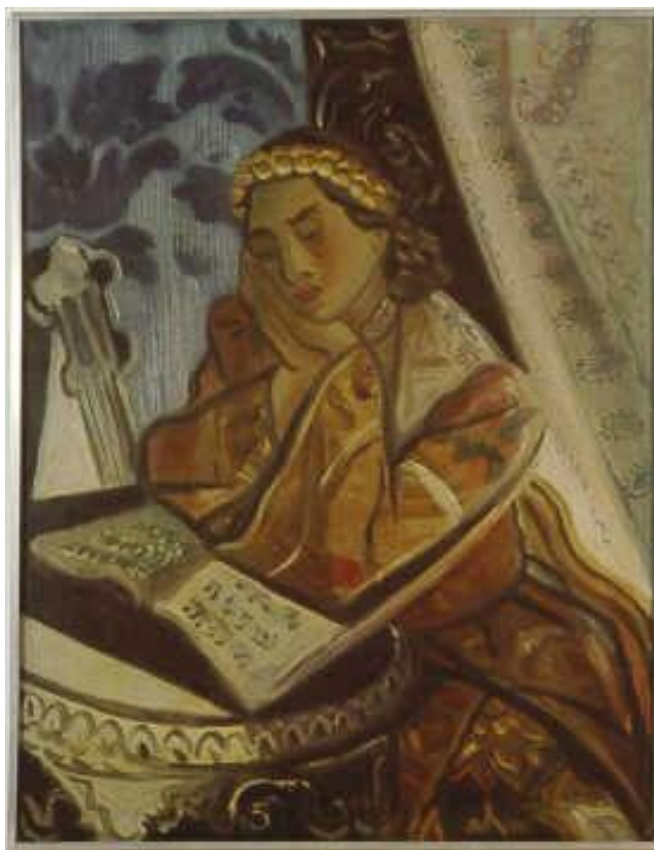


Figura 02 – 1938, Gino Severini, *Figura com Página de Música*, Óleo sobre tela, 65,1 x 49,9 cm, Itália, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Figura 03 – 1946, Gino Severini, *Flores e Livros*, Óleo sobre tela, 61 x 45,8 cm, Itália, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Figura 04 – 1946, Gino Severini, *A Mulher e o Arlequim*, Óleo sobre tela, 61 x 50,2 cm, Itália, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

“CRISTO EM CAFARNAUM”, AMOEDO EM PARIS

Richard Santiago Costa*

Em maio de 1976, o estudo intitulado *Jesus Cristo em Cafarnaum* (Figura 1), do pintor baiano Rodolfo Amoedo, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, fora escolhido para ser o destaque do acervo daquele mês. O boletim nº 14 da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia escrevera, em pouco mais de duas páginas datilografadas, uma espécie de descrição sumária da tela, contendo dados básicos como dimensões, técnica e data de feitura, bem como um curto texto explicativo sobre ela. Naquela época, a então diretora da Pinacoteca do Estado, Aracy Amaral, empreendera uma prática de expor com destaque, a cada mês, alguma obra de relevo do acervo do museu paulistano, e provavelmente tenha sido por suas mãos que tal apreciação tenha chegado aos meios de comunicação. Com efeito, a exposição da tela fora noticiada em alguns jornais do estado, e verifica-se que o corpo de ideias dos textos de tais jornais segue um esquema básico de informações e enfoques claramente devedores das palavras de Amaral. Dada a época, alguns juízos de valor pouco refletiam a justiça que os fatos, descobertos à luz do tempo, mostrariam posteriormente sobre a referida obra.

A começar pela datação curiosa de tal estudo. Em sessão de 13 setembro de 1884, Victor Meirelles e José Maria de Medeiros, então membros do conselho da Academia Imperial de Belas Artes, referem-se a um *esbocetto* intitulado *Jesus Christo em Capharnahum*, enviado anteriormente ao Rio de Janeiro por Amoedo para apreciação do conselho, intentando com ele a prorrogação de sua estadia na Europa por mais dois anos, durante os quais executaria essa grande obra. Presume-se, em um primeiro momento, que o esboço poderia ser datado, no máximo, até meados de 1884, considerando o tempo de viagem de navio do mesmo da França até o Brasil. No entanto, a data assinada por Amoedo no canto inferior esquerdo da tela é de 1885, portanto, posterior ao parecer do conselho. Recentemente, tal estudo foi restaurado, e a data constante ao lado do nome do artista não deixa dúvidas a esse respeito, lendo-se claramente “1885”. A menos que tal estudo tenha retornado para as mãos de Amoedo em Paris, fato este que não encontra respaldo em nenhum documento, pode-se supor que o mesmo tenha sido datado após sua volta ao Brasil, em 1887. Chama atenção o fato de que, ao contrário de outros estudos dos demais pensionistas da Academia na Europa, este não pertencia ao acervo da instituição, entrando para o

* Mestrando em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Bacharel e Licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição. Pesquisa financiada pela Fapesp.

acervo do museu paulistano somente no ano de 1950, adquirido pelo governo do estado, através da Secretaria de Educação, das mãos do colecionador Octalles Marcondes Ferreira.

Fato é que através de tal estudo, Amoedo fora contemplado com a prorrogação de sua estadia em Paris por mais dois anos para executar “a grande machina”, hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e, infelizmente, furtada aos olhos do público, permanecendo guardada na reserva técnica do museu. Como último trabalho executado por Amoedo em Paris, percebe-se, principalmente através de suas correspondências com a Academia do Rio de Janeiro, o esmero com que empreendera a cena cristã. Era sua intenção expô-la no Salão de Paris de 1887, e para isso, tomara todas as precauções para que sua tela causasse as apreciações mais positivas possíveis. Em uma de suas cartas ao então diretor da Academia, Antonio Nicolao Tolentino, Amoedo especificara os gastos que teria com a execução da obra: despesas com modelos e vestuários: 2.000 francos; aluguel do ateliê por dois anos: 3.000 francos; moldura com largura de 30cm: 1.325 francos; tela e grade de 3,5m por 4,5m: 198,50 francos; totalizando 6.523,50 francos. Nota-se que Amoedo queria não só obter um possível prêmio no Salão parisiense como impressionar o meio artístico brasileiro em sua volta ao país, sendo *Jesus Cristo em Cafarnaum* (Figura 2) uma espécie de trabalho de conclusão de sua estadia na Europa.

Que há diferenças substanciais entre o estudo e a tela definitiva, não há dúvida. Quer pelo tamanho e pela composição final, fatalmente o esboço de 1885 pertenceria a um tipo de fatura bastante diverso da tela oficial de 1887. Apenas para efeito de comparação, utilizarei aqui a única imagem disponível da tela definitiva, em preto e branco, para confrontarmos com o estudo. Meu enfoque, nesta comunicação, recai sobre o esboço de 1885, visto que, por sua maior liberdade de execução, Amoedo alcança efeitos bem mais oníricos do que em sua versão definitiva. Não pretendo aqui, obviamente, fazer um juízo de valor entre o estudo e a tela oficial, ao escolher aquele, visto que ambos possuem qualidades muito significativas no âmbito da produção do pintor. Não seria exagero dizer que *Jesus Cristo em Cafarnaum* figure entre as principais obras da carreira bem sucedida de Amoedo, revelando o estilo de um artista que, apesar de jovem quando empunhara seus pincéis para executar tais obras, já valorizava o efeito compositivo acima de qualquer exigência estrutural da obra. Com isso, quero dizer que a propalada fama de “exímio desenhista” de Amoedo, facilmente comprovável e inegável, não ofuscava sua busca por um lirismo condizente com suas verdades artísticas. Passemos então à análise da obra propriamente dita.

A pequena tela de 63 x 78 cm, executada com a liberdade própria das ideias que germinam em profusão e buscam sua materialização nas tintas que se agarram às tramas da tela

do artista, parece bastante própria ao tema que se presta a retratar. No evangelho de Marcos, temos a narração de um dos episódios mais místicos e enigmáticos da vida de Cristo. Cabe aqui ouvirmos o pequeno excerto que descreve um dos milagres do messias:

1 Alguns dias depois, Jesus passou novamente por Cafarnaum, e espalhou-se a notícia de que ele estava em casa. 2 Ajuntou-se tanta gente que já não havia mais lugar, nem mesmo à porta. E Jesus dirigia-lhes a palavra. 3 Trouxeram-lhe um paralítico, carregado por quatro homens. 4 Como não conseguiam apresentá-lo a ele, por causa da multidão, abriram o teto, bem em cima do lugar onde ele estava e, pelo buraco, desceram a maca em que o paralítico estava deitado. 5 Vendo a fé que eles tinham, Jesus disse ao paralítico: “Filho, os teus pecados são perdoados”. 6 Estavam ali sentados alguns escribas, que no seu coração pensavam: 7 “Como pode ele falar deste modo? Está blasfemando. Só Deus pode perdoar pecados”! 8 Pelo seu espírito, Jesus logo percebeu que eles assim pensavam e disse-lhes: “Por que pensais essas coisas no vosso coração? 9 Que é mais fácil dizer ao paralítico: ‘Os teus pecados são perdoados’, ou: ‘Levanta-te, pega a tua maca e anda?’ 10 Ora, para que saibais que o Filho do Homem tem na terra poder para perdoar pecados – disse ao paralítico – 11 eu te digo: levanta-te, pega a tua maca e vai para casa!” 12 O paralítico se levantou e, à vista de todos, saiu carregando a maca. Todos ficaram admirados e louvavam a Deus dizendo: “Nunca vimos coisa igual” (Marcos, 2. 1-12)

Como podemos perceber, o milagre engendrado por Cristo ao recuperar o paralítico de Cafarnaum está envolto por uma atmosfera de incredulidade inicial, logo transformada em fé diante do imponderável milagre de Cristo. Como Marcos transparece em sua narração enérgica da cena, Cristo traz a esfera do inimaginável (o milagre) para a esfera secular dos escribas incrédulos e da população de Cafarnaum, dividida entre a materialização do poder sobrenatural do Cristo e as acusações de blasfêmia que pairavam sobre ele. Não há dúvidas de que também Amoedo precisara se deixar envolver pelo espetáculo miraculoso da narrativa de Marcos para que pudesse também ele materializar algo que se encontrava nas esferas superiores do pensamento.

De início, percebemos que Amoedo liberara-se de retratar a cena com a máxima fidelidade aos escritos do evangelho. Marcos refere-se a um paralítico trazido em uma maca através do teto, sendo que na composição do artista, o paralítico encontra-se já diante de Cristo, recostado nos joelhos de um de seus parentes. Amoedo retrata o momento em que Cristo, envolto por um halo de luz faiscante, adentra o recinto em que jaz o corpo sem mobilidade do paralítico,

e a seus pés, suplica uma mulher, provavelmente a mãe ou a irmã do enfermo. Atrás do Cristo, sob a arcada, encontra-se uma massa semi-disforme de incrédulos e crentes, sendo que as seis figuras mais identificáveis atrás dele podem ser de alguns de seus discípulos ou de alguns escribas. A imagem do messias não ocupa o centro da composição, mas a maneira como é construída atrai para si, como que magneticamente, a atenção do espectador. É sobre essa figura emblemática, protagonista da composição, que deter-nos-emos a seguir.

Tornou-se lugar comum representar Cristo como um homem de estatura mediana, longas barbas e cabelos adornando um rosto de aspecto magro, de maxilares bem pronunciados e semblante grave. A vestimenta, quando não fosse uma cena de flagelação, crucificação ou deposição do corpo do Cristo morto, compunha-se invariavelmente por uma clâmide de tecido cru, majoritariamente branca, podendo adquirir tonalidades mais variadas de acordo com a escola do artista ou a imperativos compositivos que por ventura a cena exigisse. O Cristo que adentra as ruas secas e poeirentas de Cafarnaum veste-se de alguns desses lugares comuns citados anteriormente. Seu corpo consubstancia-se dentro da clâmide branca, e bem poderíamos vê-lo levitar se não nos ativéssemos ao seu pé direito que se desnuda por debaixo do tecido e toca o chão com gravidade. Não há dúvidas de que o profeta que estende sua mão direita aos suplícios de uma mulher desesperada olha com segurança para o corpo inerte do paralítico. Seu rosto é, definitivamente, uma abstração. Amoedo limita-se a indicar as áreas sombreadas que se moldam sobre o terreno facial fugidio do Cristo próprio às entidades dotadas de poder sobrenatural. A ele não fora revelada a face do profeta. Talvez, seus olhos tenham sido ofuscados pela luz santificadora que resplandece por detrás da cabeça de Cristo. Aqui, Amoedo utiliza-se de um recurso bastante comum e esperado nas cenas religiosas: o halo luminoso que sacraliza o indivíduo faz parte do código visual religioso desde tempos remotos.

Com efeito, Rodolfo Amoedo formara-se em uma Paris dividida entre os preceitos acadêmicos e a efervescência das correntes dissidentes. Um de seus mestres franceses fora o aclamado Pierre Puvis de Chavannes, comumente classificado como simbolista. Mesmo simbolista, alcunha que ele rejeitara a vida toda com veemência, Chavannes não ficara de fora do rol dos artistas bem sucedidos da segunda metade do século XIX, recebendo algumas encomendas oficiais que corroboravam sua ampla aceitação entre as altas esferas de poder, talvez o pintor oficial da Terceira República, além de ter formado toda uma geração de artistas que passaram por sua tutela. Sua *Decapitação de São João Batista* [Figura 3], de 1869, traz algo das cores fugidias que Amoedo empregara com tanta maestria em seu estudo. A atmosfera terrosa, aquecida por tonalidades variadas de vermelho, transmite, a ambas as cenas, a atmosfera seca daquela região da Galileia. Em ambas as cenas se abrem espaços na extremidade superior

esquerda para um horizonte ao fundo que pretende aumentar a profundidade do espaço. Por trás de um arco, Chavannes nos apresenta sombras, não sabemos se são massas de folhagens ou se são espectadores da cena sanguinária que se seguiria; Amoedo dá passagem aos edifícios que se erguem dando continuidade à cidade, ao mesmo tempo em que não deixa dúvidas de que o milagre de Cristo é visto por uma multidão. Ao mesmo tempo, o rosto do carrasco de São João Batista divide com o rosto do Cristo de Amoedo o aspecto indicativo, onde o relevo onírico da ação parece diluir os contornos dos corpos e tornar amorfas as formas que antes eram concretas. Mesmo na versão definitiva de 1887, o rosto de Cristo parece apenas ter se tornado mais grave, o que não lhe favorece em termos de maior concretude.

Seguindo os caminhos do código visual simbolista, talvez o representante maior desse estilo na França, Gustave Moreau, nos indique um norte a seguir diante das escolhas de Amoedo para esse estudo. Como havia dito anteriormente, o halo de luz que se forma sobre a cabeça de Cristo contribui para que sua face nos escape, aumentando o caráter místico e miraculoso da cena. Moreau utilizara diversas vezes esse mesmo expediente: em *Aparição* de 1876 (Figura 4), em *Salomé carregando a cabeça de João Batista em uma bandeja* de 1876 (Figura 5) e em *Cristo no Jardim das Oliveiras* de 1880. Em todos eles, podemos observar o fascínio que o tema religioso tivera sobre ele. No centro de sua arte está a paixão pela revelação do divino. Moreau fora um incompreendido pelos círculos oficiais de arte de sua época, e talvez sua reclusão voluntária desse ambiente tenha dado impulso a um aprofundamento cada vez maior de sua fé, não só religiosa, como também artística. Amoedo também quer revelar o divino. A luz santificadora de Moreau espraiasse sobre a temática religiosa do final do século, e seria difícil a qualquer artista fugir do magnetismo dos seres sobrenaturais deste artista. A cabeça decapitada de João Batista é familiar à cabeça do Cristo de Amoedo: os aspectos estruturais são praticamente os mesmos, e por um momento, a matéria sagrada de ambos os mártires é compartilhada. Não há dúvidas de que as semelhanças param aqui. Amoedo, pelo menos em *Jesus Cristo em Cafarnaum*, não se deixara seduzir pela opulência e pela lascívia do universo *moreauriano*.

Interessante observarmos que existe uma espécie de inconsciente coletivo que orienta o fazer dos mais diversos artistas em um determinado período da história. Mais do que um pretenso espírito da época, para citar um dos pilares da teoria de Wölfflin sobre a evolução dos estilos artísticos, existe um diálogo silencioso entre mentes e obras. O Cristo de *Ecce homo* (Figura 6) de Honoré Daumier não poderia ser atribuído às fileiras simbolistas. Não faz parte da mentalidade aguda de Daumier resvalar para os caprichos e seduções dos temas religiosos suntuosos dos artistas do símbolo. No entanto, seu Cristo “sujo”, literalmente, mostra-nos os

contornos dúbios aos quais a religião estava sujeita na metade final do século XIX. Poderíamos falar de um pretense científico da época, regado do mais puro racionalismo normatizador, ou então de um surto industrial que obrigaria contingentes populacionais inteiros, até então intocados, a mudar seu estilo de vida medieval, e por isso mesmo assentado sobre uma fé em vias de ruir. O fato é que o Cristo de Daumier, acusado por uma turba de indivíduos rotos e sem identidade, é o reflexo de uma crise de fé. Seu rosto borrado coloca-o no mesmo patamar dos homens que o acusam. Talvez o Cristo de Amoedo, em meio à sua peregrinação mística para provar aos homens sua filiação a Deus, coloque-se tão comum quanto os crentes e incrédulos que presenciam seus milagres.

O boletim nº 14 da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia citado anteriormente, coloca o estudo para *Jesus Cristo em Cafarnaum* como parente próximo de uma obra muito conhecida na Paris da segunda metade do século XIX: *Cristo diante de Pilatos*, de 1881, do pintor húngaro Mihály Munkácsy (Figura 7). No começo da década de 1880, Munkácsy, que já lograra certa fama no ambiente salunar parisiense, tendo obtido a medalha de ouro no Salão de 1870, empreendera uma trilogia sobre a paixão de Cristo, começando pelo momento que este é apresentado a Pilatos. Diante do romano, Cristo coloca-se em uma posição de segurança, e nem é preciso repetir que os aspectos físicos de sua face são muito similares ao que Amoedo faria posteriormente. No entanto, mais do que nos mostra a tela definitiva de 1881, é num estudo para a figura de Cristo de 1880 [Figura 8], pertencente atualmente a um museu de Budapeste, que percebemos a circularidade das representações de sua figura: a rapidez das pinceladas de Munkácsy constroem o rosto de um Cristo severo, de traços duros, mas fundamentalmente, parecido com o Cristo de Amoedo. Se pudéssemos ver a face deste com clareza, certamente veríamos nele os traços daquele. As longas barba e cabelos, de um castanho pronunciado tendendo ao cobre, atestam que estamos falando do mesmo Cristo.

Sua figura é tão enigmática em sua composição que nos leva a um exercício quase arqueológico de busca por suas raízes artísticas. Sua clâmide pertence, assim como seus aspectos físicos descritos anteriormente, ao conjunto de códigos visuais que o identificam em qualquer parte do mundo cristão. Ela é a mesma nas obras de Moreau, Daumier, Munkácsy e Amoedo. Para citar um exemplo brasileiro, não poderíamos deixar de notar que o Cristo do conjunto *Cristo e a mulher adúltera* de Rodolfo Bernardelli [Figura 9], é praticamente a versão tridimensional do Cristo de Amoedo. A forma pronunciada com que este caminha para dentro da cena de Cafarnaum evoca o momento em que aquele levanta sua mão direita e pede clemência a uma pecadora. O caimento da roupa, o corte da gola, a amplitude das mangas sugere que Amoedo pudesse conhecer a escultura de Bernardelli, visto que esta data entre 1881 e 1884. Da

mesma forma, as obras de Munkácsy também sugerem isso: a mesma gola em V, o mesmo tecido abundante.

Saindo das questões relativas à figura de Cristo, mostra-se fascinante estudar as demais personagens que compõem a cena. Muitas mudaram drasticamente do estudo para a versão final. A mulher que se ajoelha diante dele e implora pela saúde do paraplégico não se modificara tanto em sua posição, mas basicamente em sua vestimenta. A mulher que se situa em pé, atrás do conjunto formado pelo enfermo e uma mulher, também mudara sua postura: no estudo, aparecia cobrindo o rosto, talvez em pranto, talvez assustada com a aparição do messias, ao passo que na versão de 1887, sua expressão é mais amena, e as mãos erguidas parecem pedir piedade. A mulher que ampara o paraplégico teve mudanças mais drásticas em sua fisionomia: os desenhos preparatórios e o estudo mostram uma mulher mais idosa, nariz pontiagudo, enquanto que na versão oficial seu rosto transparece serenidade e suas feições são suavizadas. Os dois senhores que se postam no canto direito da composição foram modificados mais em suas vestimentas do que em seus posicionamentos.

Contudo, a figura do paraplégico suscita diversas associações. O tema do corpo lânguido, sem energia, enfermo ou morto, não era novidade no conjunto da obra pictórica de Amoedo. Em 1883, seu *Aimberê de O Último Tamoio* era a personificação de um estudo atento e pormenorizado da anatomia humana. Somente um estudo metuculoso do modelo poderia produzir tamanho efeito. Na época, críticos como Gonzaga-Duque reconheceram a maestria dos conhecimentos anatômicos de Amoedo. É sabido que as representações do corpo morto de Cristo serviam de modelo para as representações de corpos inertes de alguns artistas. No caso de Amoedo, parece bastante plausível que seu referencial advenha de uma longa tradição de deposições e *pietàs*. No caso do paraplégico de Cafarnaum, a mulher que apóia seu corpo reporta às tradicionais *pietàs* da história da arte. Mas é o corpo doente que não se furta a comparações com o corpo morto de Cristo. Tomemos como exemplo o de *Lamentação sobre o Cristo morto* de Rubens: o corpo de contornos moles, as articulações que parecem ganhar uma nova capacidade de dobrar-se conferem ao corpo de Rubens um realismo agonizante. O braço que pende, as pernas estendidas que quase se escorçam são algumas das semelhanças entre a tela de Amoedo e a do flamengo. As feições do paraplégico do estudo são radicalmente diversas das feições da tela definitiva. Há também uma espécie de compensação de liberdades compositivas em ambas as telas: no estudo, o pescoço do paraplégico é menos exigido, ao passo que seu braço esquerdo só poderia estar naquela posição se seu ombro estivesse deslocado; já na tela definitiva, Amoedo corrige a anatomia do ombro e do braço, mas coloca o pescoço em um ponto de tensão irreal. Neste aspecto, lembra as liberdades anatômicas de Ingres.

Todas as personagens que observamos acima encontram-se em um cenário de padrões claramente orientais. Durante a estadia de Amoedo em Paris, o orientalismo estava em voga com força absoluta, e até mesmo as cenas urbanas de Paris contavam com elementos exóticos e exuberantes. Aracy Amaral chamou atenção em sua resenha sobre a tela para o parentesco compositivo da tela de Amoedo com o *Cristo diante de Pilatos* de Munkácsy. De fato há alguma semelhança, principalmente no tema do arco. É também verdade que este mesmo arco pode ser encontrado na obra supracitada de Chavannes sobre a decapitação de João Batista. Mas Luciano Migliaccio chama atenção para a influência do italiano Mariano Fortuny sobre o gosto orientalizado de Amoedo: ao observarmos uma cena como *O café das Andorinhas*, de 1868 (Figura 10), perceberemos a forte presença dos arcos próprios à arquitetura oriental, ao passo que a liberdade do traço de Fortuny dialoga frutiferamente com o despojamento de Amoedo.

Quero encerrar minha comunicação, problematizando uma questão posta por Gonzaga Duque sobre essa obra. Em sua obra *Contemporâneos*, Gonzaga Duque afirma que *Jesus Cristo em Cafarnaum*, apesar de ser uma grande tela, era uma praxe acadêmica imposta aos pensionistas que terminavam seu pensionato em Paris, e que o “assunto, como se compreende, estava deslocado do tempo e em contradição com a natureza do artista” (DUQUE, 1929:17). Há de se tomar cuidado com essa afirmação e procurar entender sua real relevância. Amoedo não era um artista demasiadamente apegado aos temas tradicionais da academia carioca: não pintara nenhuma cena de batalha ao longo de sua carreira, e suas obras de temática próxima ao indianismo resumiam-se a três telas. Basicamente, fora um artista das cenas cotidianas, dos nus, dos retratos e, porque não, dos temas religiosos. Sua obra estaria em maior concordância com o que viria a ser a Escola Nacional de Belas Artes, já sob a República e da qual Amoedo seria diretor. A tela que possibilitara sua ida à França era de temática religiosa, e juntamente com mais três telas desta mesma temática, aqui inclusa *Jesus Cristo em Cafarnaum*, Amoedo adquirira respaldo junto ao meio artístico nacional. Como entender, senão sob a luz do oposicionismo de Gonzaga Duque à Academia, a afirmação de que o tema estava deslocado no tempo? Como vimos, a produção de temática religiosa ainda tinha grande espaço na Europa e, num país majoritariamente católico como o Brasil daquele período, não há nada de deslocado ou estranho em se produzir uma grande tela sobre a vida de Cristo na segunda metade do século XIX. Gonzaga Duque vai mais longe em seus argumentos, sugerindo que a figura de Jesus seria uma “aparição corporificada pela crença dos leprosos e paráliticos, cérebros suficientemente dosados para os fenômenos fantasiosos da visão” (DUQUE, 1929: 17). Ora, fica evidente que, mais do que algo verificável, Gonzaga Duque atribui a Amoedo grande parte de suas próprias convicções artísticas. A propriedade com que o pintor concebera sua cena em Cafarnaum, e outras tantas

sobre temas bíblicos, abre o precedente, ao menos, de questionarmos se de fato essa temática era estranha a ele. Podemos ver o caráter controverso da recepção de tal obra na época ao observarmos as palavras do pintor José Maria de Medeiros: “O Sr. Amoedo, escolhendo esse ponto da Bíblia, conseguiu por em relevo o seu brilhante talento, mostrando-se um pintor histórico de fina têmpera, tendo alma e individualidade para nos impressionar, e sabendo, pela execução, fazer respeitar no assunto o seu modo de ver (sic) e sentir”. O distanciamento histórico de mais de um século mostraria que a mística na qual estava envolta a obra de Amoedo persistiria até hoje quando nos colocamos diante dela. Assim como ele, deixamos nos levar pelos “fenômenos fantasiosos da visão”, parafraseando Gonzaga Duque, agora não mais nos questionando sobre a validade dos milagres, mas embevecidos com a sutileza e a maestria que só os grandes artistas podem legar a suas obras.

Referências bibliográficas:

30 Mestres da Pintura no Brasil/ Exposição e catálogo por Luiz Marques. São Paulo: MASP, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Koln: Taschen, 1999.

GONZAGA, Duque. *A Arte Brasileira / Luiz Gonzaga Duque Estrada; introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

_____. *Contemporaneos: (pintores e escultores)*. Rio de Janeiro: Typ. B. de Souza, 1929.

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1972.

MIGLIACCIO, Luciano. “Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar” In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n.º 2, abril de 2007.

PRICE, Aimée Brown. *Pierre Puvis de Chavannes*. New York: Rizzoli, 1994.

REED, John R. *Decadent style*. Athens: Ohio State Univ. Press, 1985.

Documentos:

Atas da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes – Sessão de 3 de setembro de 1884. Museu D. João VI, Notação 3838.

Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Pinacoteca do Estado (1976). *Boletim nº 14 - Destaque do mês de maio de 1976*. São Paulo: Biblioteca da Pinacoteca do Estado, pasta do artista.

Artigos de jornal:

KARMAN, E. Obra de Rodolfo Amoedo em destaque na Pinacoteca. *Folha da Tarde*, São Paulo, s/p, 28 mai. 1976.

KLEIN, P. Jesus em Cafarnaum: um destaque na Pinacoteca. *Diário do Grande ABC*, Santo André, s/p, 05 mai. 1976.

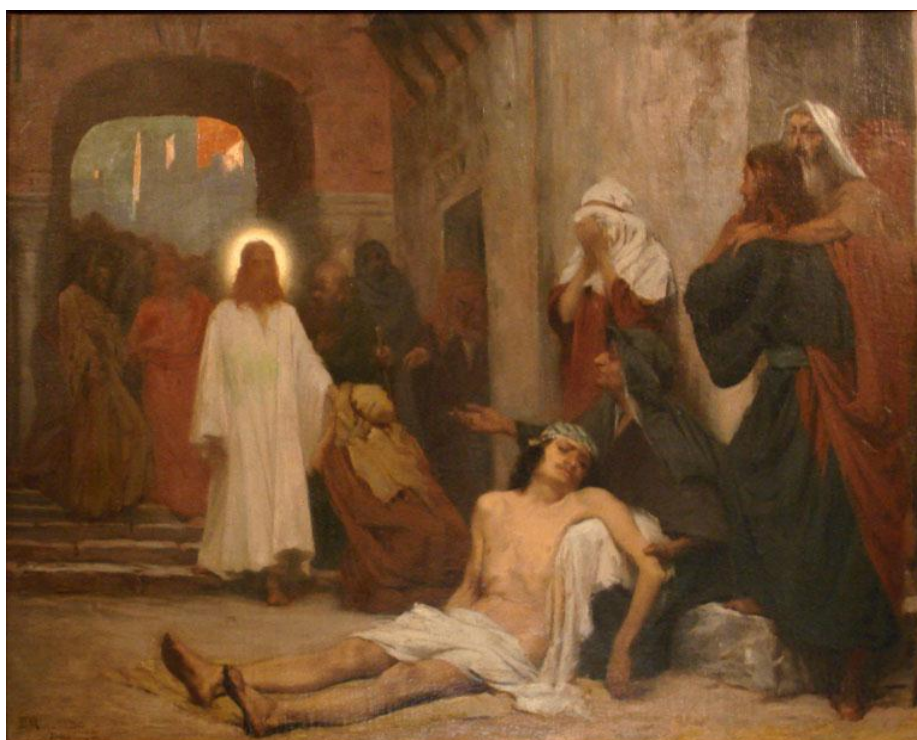


Figura 1: (1885) Rodolfo Amoedo, *Jesus Cristo em Cafarnaum* (estudo), óleo sobre tela, 63 x 79 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

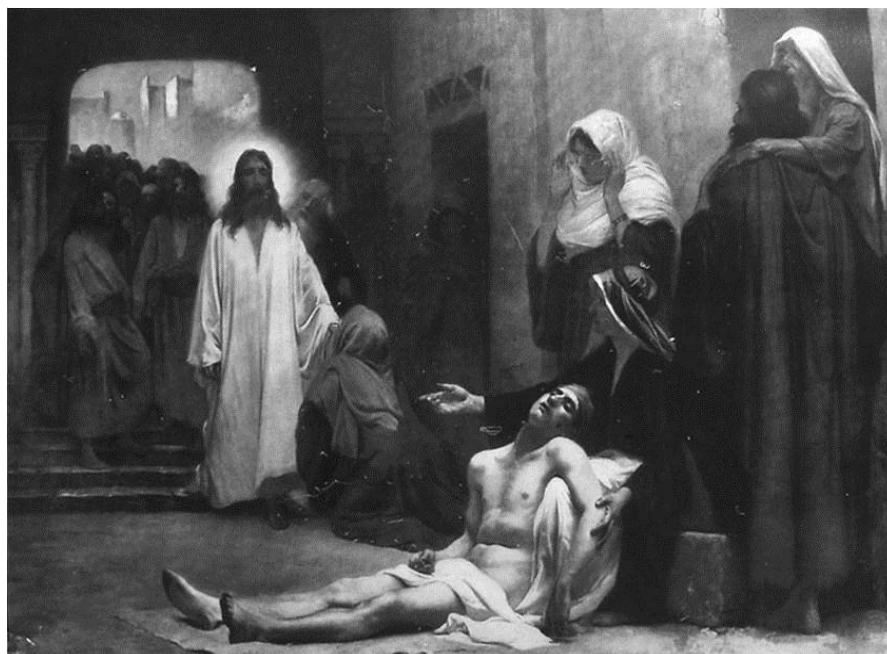


Figura 2: (1887) Rodolfo Amoedo, *Jesus Cristo em Cafarnaum*, óleo sobre tela, 250 x 309 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 3: (1869) Pierre Puvis de Chavannes, *Decapitação de São João Batista*, óleo sobre tela.
National Gallery, Londres.

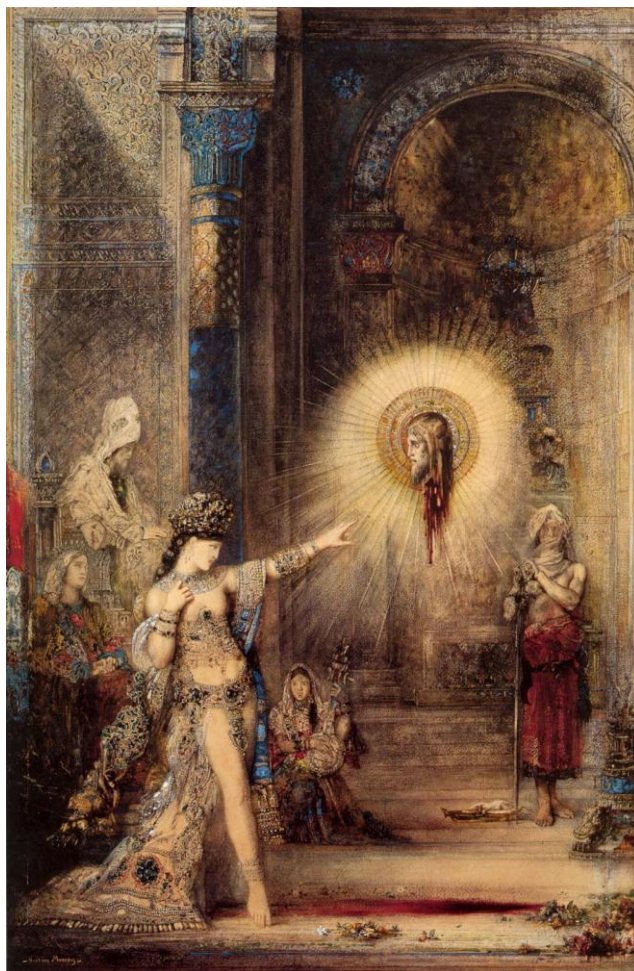


Figura 4: Gustave Moreau, *Aparição*, aquarela, 72 x 105 cm. Museu do Louvre, Paris.



Figura 5: Gustave Moreau, *Salomé carregando a cabeça de S. João Batista em uma bandeja*, óleo sobre madeira. Coleção privada.

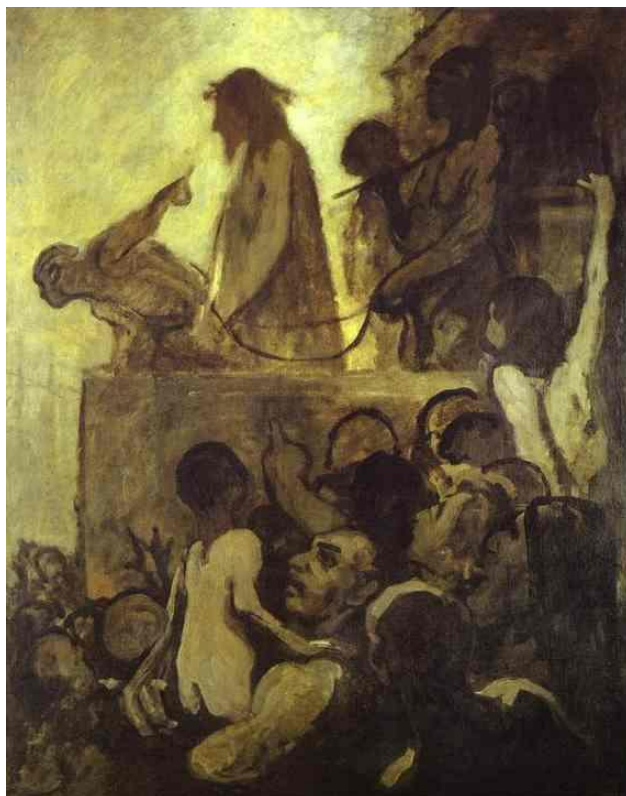


Figura 6: (1849) Honoré Daumier, *Ecce homo*, óleo sobre tela. Museum Folkwang, Alemanha.



Figura 7: (1881) Mihály Munkácsy, *Cristo diante de Pilatos*, óleo sobre tela, 417 x 636 cm. Canadá. Art Gallery of Hamilton, Ontario, Canadá.

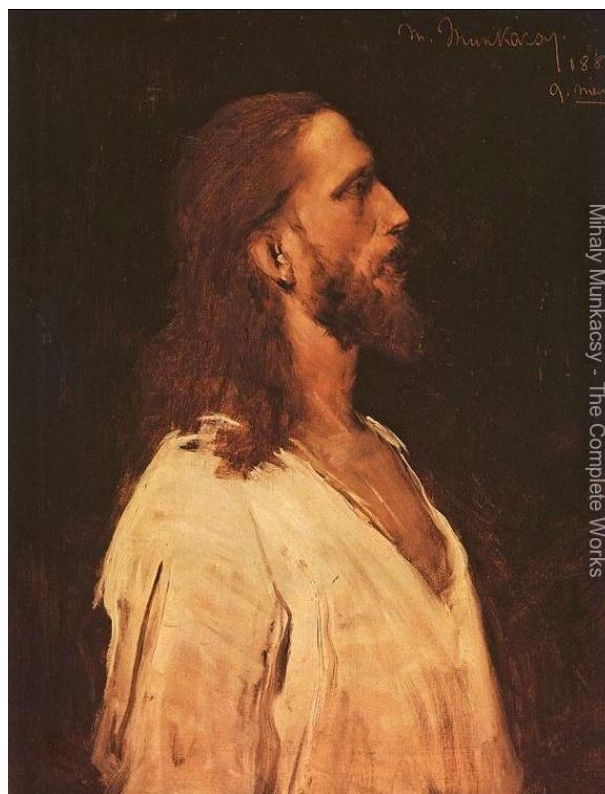


Figura 8: (1880) Mihály Munkácsy, *Estudo para Cristo diante de Pilatos*, óleo sobre tela. Hungarian National Gallery, Budapeste.



Figura 9: (1881-84) Rodolfo Bernardelli, *Cristo e a mulher adúltera*, mármore esculpido, 202 x 116 x 149 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

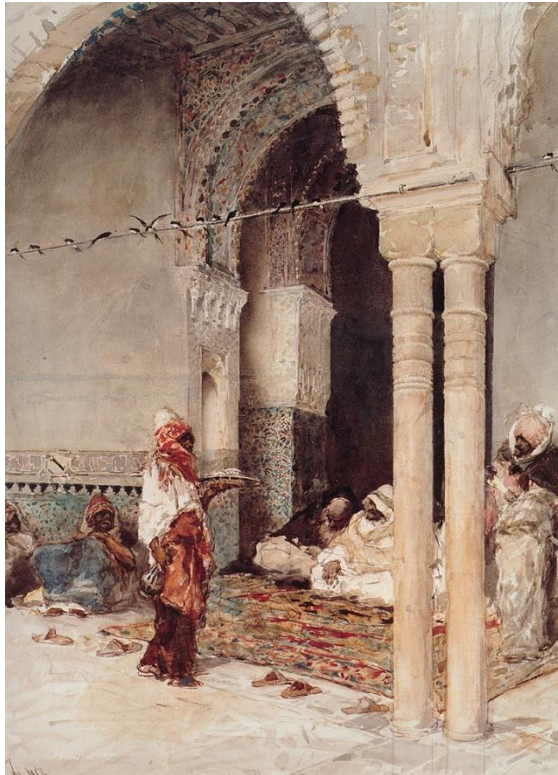


Figura 10: (1868) Mariano Fortuny, *O café das Andorinhas*, aquarela sobre papel, 49,4 x 39,5 cm. Coleção particular.

O ESPAÇO REPRESENTATIVO DE UMA INSTITUIÇÃO: A EXPOSIÇÃO DE 1882 NO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS.

Rosângela de Jesus Silva*

Resumo:

A formação de uma nação pautada por modelos e princípios “civilizados” de países europeus foi uma preocupação que marcou a intelectualidade brasileira no século XIX. Na segunda metade daquele século a imprensa assumiria um papel decisivo na divulgação e promoção desses princípios. O fim da escravidão, a industrialização e a necessidade de uma população preparada foram questões amplamente debatidas. O surgimento e aprimoramento de instituições que de alguma maneira favorecessem o alcance do progresso e “civilização” do Brasil foram logo reconhecidas. É nesse ambiente que uma instituição como o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro alcança credibilidade e recebe apoio de intelectuais, artistas, professores e da imprensa em geral. As atividades realizadas no espaço dessa instituição ganham uma dimensão que merecem ser problematizadas.

A função educativa e de formação exercida pelo Liceu parece se aproximar de outras iniciativas, que mesmo sem se apresentar explicitamente como uma escola, parecem também ter apresentado ideais pedagógicos. É o caso da imprensa ilustrada, e particularmente do trabalho do artista e jornalista Angelo Agostini, o qual parece ter construído em torno de si a imagem de um homem empenhado em edificar um país melhor, mais civilizado, amparado pelos princípios emancipadores da cultura. Agostini usou suas publicações para informar, divulgar e criticar, com textos e imagens, eventos de natureza política, social, econômica e cultural. Também deixaria claro, em vários momentos, o reconhecimento da importância, das possibilidades de comunicação e valor da imprensa ilustrada, ou seja, utilizou conscientemente e com objetivos e interesses suas revistas.

Esse artigo pretende analisar a atuação de Agostini enquanto crítico de arte, mas com uma atenção especial para um conjunto específico de críticas produzidas em 1882, acerca da exposição de arte realizada no Liceu de Artes e Ofícios. A ideia é mostrar como uma instituição como o Liceu, que representaria um esforço de ações para modernização do país através da educação e profissionalização, recebeu por parte do jornalista uma espécie de chancela de aprovação. Esse reconhecimento iria além das atividades cotidianas da instituição, sendo

* Faculdade União das Américas. Doutora em História da Arte pela UNICAMP com bolsa FAPESP.

evidenciada quando da realização de uma exposição de arte. É como se Agostini chamasse atenção para a importância dos eventos artísticos ocorridos fora da instituição oficial – a AIBA, como se fora dali a expressão pudesse ser mais livre, ou pelo menos, ser analisada mais sob aspectos estéticos e menos sob aspectos políticos. Evidencia-se no corpo de críticas produzidas nos periódicos de Angelo Agostini a diferenciação no tratamento e cobertura às Exposições Gerais da Academia e essa ocorrida no Liceu. É um discurso que parece se estabelecer no âmbito simbólico de um espaço e do significado atribuído a este.

Criado em 1856 pela Sociedade Propagadora de Belas Artes, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro surgiria com propósito bastante prático: ensinar princípios das belas artes úteis para preparar mão de obra para o desenvolvimento da indústria nacional. A escola funcionaria em período noturno e com objetivos de profissionalizar uma parcela desfavorecida da população. A iniciativa do arquiteto e professor da Academia Nacional de Belas Artes Bethencout da Silva (1831-1911) contou com apoio da sociedade de várias maneiras: obteve doações e contou com a participação voluntária de professores. De acordo com Alba Bienliski “Na década de 1880 o Liceu de Artes e Ofícios já havia se tornado e era considerado o mais importante estabelecimento de ensino técnico-profissional do país, sem rival, também, na América Latina.” (BIENLISKI, 2009)

Tal instituição foi inúmeras vezes elogiada na imprensa carioca da época e atraiu a simpatia de vários jornalistas. Entre estes é possível destacar o nome de Angelo Agostini (1842/3-1910), que inclusive foi professor dessa instituição no curso feminino inaugurado em 1881. Em seu trabalho Agostini criou a imagem de um homem preocupado com o desenvolvimento e progresso do Brasil, defendia ideias liberais, entre as quais a de acabar com o trabalho escravo no país. Foi também um homem bastante atuante no ambiente cultural da corte, promovendo e criticando eventos artísticos em geral. Teve uma atenção especial para as exposições de Belas Artes, sobre as quais produziu considerável material nas páginas de seus periódicos.

O Liceu de Artes e Ofícios parece ter ocupado um lugar especial nas páginas da *Revista Illustrada*, dirigida por Agostini, tendo figurado por diversas vezes em notas e artigos que lhe atribuíam um papel relevante no desenvolvimento do país. Essa importância se daria tanto por sua preocupação com a educação da população menos abastada, a qual poderia desempenhar um papel decisivo na indústria nacional, ainda bastante incipiente naqueles anos, como pela sua iniciativa de criar cursos de educação feminina:

Uma festa esplendida a do Lyceu de artes e officios para inaugurar as aulas destinadas ao sexo feminino! O Rio de Janeiro estava todo lá.

Eu não podia faltar a esta festa que iniciava com tanto brilho a educação da mulher; o assumpto era por demais interessante, e o programa feito para attrahir a todos¹. (*Revista Illustrada*, RJ, n. 269, 1881, p. 2.)

Uma instituição com caráter educativo e, mais do que isso, preocupada com a educação de uma parcela da sociedade que, até aquele momento, quase não teria recebido atenção, embora fosse considerado um passo importante para colocar o país no caminho da “civilização”, certamente receberia a atenção e o apoio de Angelo Agostini. Com a exposição realizada por este estabelecimento, em 1882, não foi diferente. Ao anunciar a abertura desta, logo avisou ao leitor: “Sem abrir aqui portanto um curso de pintura, o chronista avisa todavia os seus leitores de que na exposição do Lycêo algumas telas são dignas de serem vistas e apreciadas (...)”(*Revista Illustrada*, RJ, n. 291, 1882, p. 2.). Em seguida, começou a enumerar alguns dos nomes dos artistas e suas obras.

Em comparação com as críticas realizadas por Agostini às exposições da AIBA é possível notar uma sensível diferença na maneira de apresentar a exposição. Quando o crítico teceu apreciações acerca da exposição de 1879 realizada pela AIBA, a visão geral apresentada era extremamente negativa. Não é possível negar que tenha havido considerações positivas acerca de alguns artistas e obras, no entanto, o crítico não admitiu o fato de haver “boas obras” nos comentários de abertura ou na avaliação geral da exposição de 1879, realizada depois da premiação da mesma.

A exposição do liceu foi comentada em quatro longos artigos, sob a denominação “Exposição de bellas-artes”. Logo no primeiro texto, o crítico notou o sucesso que a exposição teria alcançado na imprensa pela quantidade de comentários; porém advertia para certa indulgência, a qual não teria agradado nem mesmo os expositores. Por isso, propunha-se a fazer algo sério, pautado nos conhecimentos que alegava possuir.

Toda a imprensa já fallou sobre a exposição de bellas-artes no Lycêu. Todos manifestaram sua opinião mais ou menos sincera, mais ou menos entendida, e apesar da norma adoptada ter sido a indulgencia, nem por isso os expositores se acham satisfeitos com a analyse dos seus trabalhos. Elles não deixam de ter razão

¹ CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 269, p. 2, out. 1881.

até certo ponto, pois que quando se acha tudo bom é o mesmo de que dizer que tudo é ruim.

[...]

Vê-se que a imprensa em geral procurou ser agradável á quasi totalidade dos expositores e estes devem ser gratos ao menos pela boa intenção.

Por minha parte, não querendo de todo destoar dos outros, bem que tenho a convicção de entender alguma cousa da materia limitar-me-hei a julgar com toda a imparcialidade os trabalhos e o merito dos expositores que revelam talento e estudo. (*Revista Illustrada*, RJ, n. 292, 1882, p. 3.)

É importante lembrar que Agostini participou da exposição com duas telas, de maneira que, quando o artigo afirmava “entender alguma cousa”, poderia dizer isso justamente porque era um artista e participava da exposição. Fez ainda outra afirmação, que parece relevante, acerca de quem seria julgado: “trabalhos de mérito dos expositores que revelam talento”. O crítico reconhecia que havia bons artistas naquela exposição; assim, iniciou sua empreitada de maneira positiva, avaliando arte e artistas que apresentariam qualidade.

Esse primeiro artigo concentrou-se em rápidas apreciações acerca das obras de dez artistas, dos quais destacou pelo menos uma qualidade. Quando algum problema era apontado, como alguma incorreção de desenho ou no emprego da cor, ou mesmo algum problema na composição, estes eram amenizados pelo conjunto do trabalho do artista ou da obra em si:

A Atala do Sr. Augusto Duarte é um bello quadro. Se a posição do indio fosse menos angulosa, as pernas mais finas e a côr d'ellas em harmonia com a do torso, essa figura seria magnifica. A cabeça sem ser bonita, é todavia muito notavel pela expressão.

Ha uma pequena incorrecção de desenho no rosto da mulher e os seus cabellos são por demais pretos e brilhantes para pertencerem á um cadaver. Em compensação as mãos são admiraveis assim como a côr cadaverica do corpo, apesar d'este ser um pouco forte.

Se o nariz do frade tivesse mais um dedo de comprimento seria uma bella cabeça, mas como ha narizes de todos os tamanhos, cada um escolhe aquelle que mais lhe agrada.

Esse quadro que pecca um pouco pela composição e tem alguma incorrecção no desenho, é incontestavelmente um dos melhores que se tem apresentado ao publico. (*Revista Illustrada*, RJ, n. 292, 1882, p. 3.)

Nesse grupo de artistas, Georg Grimm foi bastante elogiado:

Segue-se o Sr. Grimm, com a sua immensa collecção de paysagens, feitas nos proprios lugares por onde viajou. Ahi, o visitante tem occasião de apreciar e comparar a differença da natureza de varios paizes, como sejam, a Italia, Grecia, Allemanha, Turquia, Egypto, Brazil, etc., etc.

O Sr. Grimm, que é dotado de um grande talento para paysagens, não deixa todavia de ser bom figurinista como se vê pelo seu bello quadro intitulado a Guitarrista e uma grande collecção de aquarellas admiravelmente executadas. (*Revista Illustrada*, RJ, n. 292, 1882, p. 3.)

Um diferencial notável nesse conjunto de críticas é que os comentários eram direcionados quase que exclusivamente para as obras, quando em críticas anteriores ou mesmo posteriores, é possível perceber comentários negativos à instituição oficial de ensino na corte. Mesmo que os artistas fossem identificados com uma instituição como a AIBA, a preocupação do crítico não estava em utilizar o artista para atacar o órgão de ensino, mas para analisar a obra em si. É o caso, por exemplo, de José Maria de Medeiros (1849-1825); embora sua filiação tenha sido notada, a crítica se concentrou na tela:

O Sr. Medeiros, apesar de professor da Academia de Bellas-Artes, ou talvez por causa d'isso mesmo, não foi feliz com o seu quadro intitulado Lindoia.

A composição do quadro não é má; direi mesmo que é soffrivel, mas o desenho é muito incorrecto e o colorido pessimo; tem um não sei que de antipathico, e de podre. As formas e a côr da india são repugnantes; parece que morreu ha dias! E aquelles verdes em volta d'ella? e aquella luz côr de rosa na arvore?! e...?

Não, decididamente prefiro o seu quadro de genero representando uma moça sentada n'uma cadeira, tendo ao seu lado uma criança a dormir.

É um quadro mais modesto e que está nas forças do Sr. Medeiros; elle agrada logo á primeira vista e vê-se que o effeito de luz foi melhor comprehendido e copiado

do natural. Outro tanto direi da cabeça da moça que é muito bem pintada, resentindo-se todavia o corpo de alguma imperfeição no desenho.

Estou convencido que, n'este genero de pintura, o Sr. Medeiros a quem não falta nem talento, nem os precisos conhecimentos, acabará mais tarde por apresentar-nos quadros muito apreciáveis. (*Revista Illustrada*, RJ, n. 293, 1882, p. 6)

Quando se retomam alguns trechos das críticas publicadas em 1879 acerca dos expositores que tinham uma relação direta com a AIBA, como era o caso do discípulo de Victor Meirelles, Pedro Peres, nota-se que o crítico logo sugeria para que este se afastasse daquele estabelecimento, sem antes fazer qualquer consideração sobre a obra do artista e os problemas em que incorreria. Talvez o problema do crítico estivesse mesmo relacionado a Victor Meirelles um dos pintores oficiais do Império, que também participou dessa exposição. Sobre seus quadros, observou: “Do Sr. Victor Meirelles ha apenas dois ou tres retratos. São do Sr. Victor, por conseguinte não preciso dizer mais nada” (*Revista Illustrada*, RJ, n. 293, 1882, p. 6.).

Quando se voltava para a análise das esculturas, mais uma vez era o nome de Bernardelli que figurava em destaque, mesmo quando o escultor não apresentava nenhuma obra, afinal esse era o artista considerado por Agostini o grande exemplo e modelo da arte e do talento no Brasil:

Na parte da escultura a exposição é muito pobre. Senti realmente que o publico não tivesse occasião de admirar os trabalhos do primeiro artista da nossa Academia de Bellas Artes, o Sr. Rodolpho Bernardelli. Espero porém que, rendendo homenagem ao grande talento desse artista que se acha actualmente em Roma, o digno director da Academia fará o mais breve que puder uma exposição especial de tudo quanto o Bernardelli enviou, a fim de que o publico admire os trabalhos do alumno que mais tem honrado a nossa Academia na Europa. (*Revista Illustrada*, RJ, n. 294, 1882 p. 6.).

Na análise que se segue, chegou a afirmar que a única coisa a qual o escultor Chaves Pinheiro teria para se orgulhar seria o fato de ter sido o primeiro professor de Bernardelli: “sua melhor estátua é o seu discípulo que elle começou aqui e que a verdadeira arte concluirá em Roma” (*Revista Illustrada*, RJ, n. 294, 1882 p. 6.). Os outros escultores citados, Almeida Reis e Leopoldino de Faria, não tiveram melhores apreciações, sendo que a análise de um

estudo desse último, uma *Alegoria da lei 28 de setembro*, foi classificada como um “disparate pyramidal”.

Além das análises acerca da pintura e escultura, o crítico também comentou os projetos de arquitetura, como a *Fachada do Palacio da Justiça* juntamente com sua planta, realizada pelo arquiteto J. L. Correia. O crítico chamou a atenção do arquiteto para a necessidade de adequar o prédio ao clima do país onde seria construído o edifício:

O grandioso não consiste no disproporcional e na falta de elegancia, assim como a imitação do antigo não deve ser tão rigorosa que exclua a luz e o ar. Os edificios, mesmo com caracter de monumentos, devem ser compostos segundo o clima dos paizes onde tem de ser edificados. Os que servem para o Rio de Janeiro, não podem servir para S. Petersburgo. (*Revista Illustrada*, RJ, n. 295, 1882, p. 3 e 6.)

No último artigo, o crítico iniciou suas apreciações pelas composições das amadoras, com um destaque especial para Abigail de Andrade, a qual, anos mais tarde, teve um envolvimento com o crítico, do qual nasceram dois filhos:

A arte do desenho é tão difficil, exige tanto estudo, paciencia e dedicacão, que nem todos tem a coragem de abraçal-a, e raro é ver-se trabalhos importantes nesse gênero expostos por amadores.

Tornou-se pois notavel, sobretudo entre os entendidos a exposicão feita pela Exma. Sra. Abigail de Andrade, que apresenta seis especimens da arte do desenho no seu mais alto gráo.

(...)

Duas Academias das mais difficeis do curso de desenho de Julien, completam os seis trabalhos expostos por essa inteligente amadora, que mostrou em tres generos de desenhos o quanto se póde alcançar com o estudo serio e apurado. (*Revista Illustrada*, RJ, n. 295, 1882, p. 3 e 6.)

Foi somente no último artigo que o crítico dedicou um parágrafo para criticar o governo pela falta de investimento no ensino do desenho, atividade que foi, várias vezes, defendida como a base para o desenvolvimento da arte:

Conhecendo a pouca importancia que até hoje se tem dado ao ensino do desenho, cabendo ao governo maior culpa pelo descuido com que tem tratado esse importante ramo de instrucção, não posso sem ser injusto, criticar os trabalhos que foram expostos. Louvo-os todos pois, sem todavia deixar de reconhecer que entre elles ha soffríveis e mediocres, por que vejo nessa exposição dos collegios uma louvavel tenção da parte dos seus directores em incutir á seus discipulos o gosto por esse ramo das bellas artes que tem sido tão deprezado até hoje. (*Revista Illustrada*, RJ, N.295, 1882, p.3 e 6.)

Com esse comentário, o crítico, de alguma forma, redimiria os artistas criticados pelas imperfeições dos desenhos apresentados, sem deixar de notá-las.

Para comentar as obras de Agostini expostas, o crítico empregou de grande modéstia, fato que poderia conferir alguma credibilidade à hipótese de que teria sido ele mesmo o responsável pelas críticas:

Esses tres quadros executados de memoria, sob a impressão do facto presenciado, e feitos sem pretensão em quanto o diabo esfrega um olho e a preguiça esfrega os dous, tem um só merito na opinião do seu autor: é terem contribuido á fazer numero ao lado dos mais modestos na exposição. (*Revista Illustrada*, RJ, N.295, 1882, p. 6)

Na conclusão do artigo, manteve certo otimismo, esboçado na apresentação da exposição com relação ao presente e ao futuro das artes no Brasil:

Concluindo esta analyse da exposição, não posso deixar de louvar a todos os artistas e amadores que á ella concorreram.

Todos, dando uma prova do seu maior ou menor adiantamento, mostram que não ficaram surdos ao appello da Sociedade Propagadora das Bellas Artes que póde reunir em redor de si alguns trabalhos, e provar assim que a arte não morreu de todo entre nós.

Se esta critica foi um pouco severa com alguns, é unicamente para que della tirem proveito. Ninguem poderá accusal-a de ter sido injusta.

Os mais censurados, tiveram palavras de animação, pois que o fim da nossa crítica é animar á todos e não desanimar ninguém. (*Revista Illustrada*, RJ, N.295, 1882, p. 6)

No conjunto de críticas publicadas nos periódicos de Angelo Agostini, estes textos que cuidariam da exposição no liceu foram, certamente, os que mais se detiveram sobre os aspectos estéticos das obras, assumindo um tom, em geral, até mesmo educativo, no sentido de indicar aos artistas incorreções que poderiam ser corrigidas para melhorar, assim, o resultado dos trabalhos. Talvez por ter adotado um tom mais sério, menos irônico e provocativo, as críticas não foram acompanhadas de salões caricaturais, nem mesmo de imagens que promovessem alguma obra de um artista em particular que estivesse participando da exposição.

Esse grupo de críticas apresentou características particulares no conjunto da obra de Angelo Agostini, de forma que pareciam conter menor agressividade e provocações nas apreciações, além de uma maior atenção aos aspectos formais. Apresentá-las entre dois importantes momentos, que foram as exposições de 1879 e 1884, ajuda a mostrar como houve um peso político nas críticas realizadas quando a AIBA estava envolvida diretamente no evento artístico. Mesmo sendo a AIBA a instituição oficial de ensino artístico, nos comentários da exposição de 1882, sua responsabilidade na formação dos artistas não foi elencada com a mesma constância que se observava nas críticas de 1879 e 1884. Talvez os fatos levantados anteriormente, que envolvem a participação de Agostini na exposição, bem como o respeito que este demonstrava pelo liceu enquanto uma instituição de ensino poderiam ter contribuído bastante para sua postura. Assim, esse grupo de artigos também poderia se apresentar como um exercício maduro de Agostini enquanto artista e crítico, na sua ambição de ter um papel de destaque no desenvolvimento do país e na promoção da arte.

Referências Bibliográficas:

- BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>. Acesso em: agosto. 2011.
- DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*; introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.
- GAMBONI, Dario. *Propositions pour l'étude de la critique d'art Du XIXe siècle*. Artigo baseada na comunicação apresentada no 78e congrès annuel du College Art Association (New York, 14-17 février 1990).

LEVY, Carlos Roberto Maciel. A Exposição Geral de 1879 e a Crítica de Angelo Agostini (1843-1910). In: *Revista Crítica de Arte*, Nº4, dezembro de 1981.

ANOS 60: TRANSFORMAÇÕES NO CAMPO ARTÍSTICO E NA ARTE NA ARGENTINA

Simone Rocha de Abreu *

A presente comunicação pretende apresentar um olhar sobre um período da arte Argentina, compreendido pela década de sessenta do século vinte, muito embora saibamos que o limite temporal nunca foi o critério ideal para o estudo de fenômenos culturais, fizemos este recorte por perceber questões na produção e no campo artístico que tornaram este período rico, plural e talvez, um momento de exercício da liberdade para os intelectuais, apesar dos limites do regime político vigente na época. No tocante ao campo artístico partimos das novas possibilidades surgidas com o início de atividades no *Instituto Torcuato Di Tella* até o esgotamento deste modelo de instituição, portanto, enfoca-se *Buenos Aires*, mas também foi necessário abordar acontecimentos em *Rosário* e na cidade de *La Plata*.

No tocante à produção artística enfocamos questões como: fusão arte e vida, vanguardismo estético, experimentalismo, o entendimento da obra como crítica à sociedade do espetáculo e/ou crítica à sociedade midiática, o aumento dos coletivos de artistas, a fusão da vanguarda estética e política e o questionamento dos artistas sobre o valor das instituições no acolhimento da arte.

Cultura dos anos 60: período rico, plural e/ ou um exercício de liberdade.

Acompanha grande parte da produção artística dos anos sessenta na Argentina as novas possibilidades oferecidas pelo *Instituto Torcuato Di Tella*, em particular pela atuação do seu *Centro de Artes Visuales* (CAV) dirigido por *Jorge Romero Brest*¹ (1905 – 1989), este centro funcionou a partir de 1963 até o fim desta década, atuando como fomentador e incentivador da modernização e internacionalização cultural argentina. Este instituto se tratou de mecenato privado, na forma do patrocínio da *Fundación Di Tella*, criada em 1958, com financiamento das indústrias *Siam-Di Tella*, tomando como modelo as fundações norte-americanas de financiamento corporativo. O objetivo da fundação era o desenvolvimento das atividades científicas e artísticas do instituto, com o objetivo final de transformar *Buenos Aires* em uma das capitais de arte do mundo.

Entre os centros do *Instituto Torcuato Di Tella* estavam o *Centro de Artes Visuales* (CAV), o *Centro de Experimentación Audiovisual* (CEA) e o *Centro Latinoamericano de Altos Estudios*

* Doutoranda e Mestre pelo Programa em Integração dos Países da América Latina Prolam/USP.

¹ *Jorge Romero Brest* (1905 – 1989) foi professor de *Estética y de Historia del arte* nas Universidades de *Buenos Aires* e de *La Plata*. Fundou a revista *Ver y Estimar* (1948 – 1955). Dirigiu o *Museo Nacional de Bellas Artes* entre 1955 e 1963, a partir desta data, e até o seu fechamento em 1970, foi diretor do *Centro de Artes Visuales* do *Instituto Torcuato Di Tella*.

Musicales (CLAEM). O CAV contava com salas de exposição onde os artistas jovens apresentavam as suas propostas de caráter experimental ao público. “*La calle Florida*”, endereço do CAV, e seus arredores adquiriram o caráter de epicentro da modernização cultural, lugar de intelectuais, artistas e estudantes e foi um espaço vigiado pelo poder político.

Mas mesmo antes do *Centro de Artes Visuales* do *Di Tella*, abrir as suas portas, já havia começado em *Buenos Aires* o surgimento de novas instituições modernizadoras que remontam à década de 50, tais como, o *Instituto de Arte Moderno*, criado por *Marcelo De Ridder* e que hoje é parte importante do *Museo de Arte Contemporaneo*, também temos que salientar o trabalho de *Brest* realizado a frente de *Ver y Estimar* e do *Museo Nacional de Bellas Artes* até a sua saída para dirigir o CAV no *Di Tella*. Esta publicação, que também oferecia uma premiação, e as instituições citadas foram criando em *Buenos Aires* um público mais amplo para as artes e ávido por novidades, mas de fato, é com o *Di Tella* que as tendências experimentais adquirem uma visibilidade muito maior. Outra instância legitimadora dos artistas e como tal incentivadora das artes no país foi o *Premio Braque*, oferecido pela embaixada francesa, que premiou anualmente um artista com bolsa de estudos na França.

O *Instituto Torcuato Di Tella* através do CAV promoveu o *Premio Nacional* ou as *Experiencias* através de convite aos artistas, bem como *Premio Internacionales* e organizações de exposições da produção argentina no exterior. Havia um esforço deliberado pela internacionalização da arte argentina com estratégias diversas, tais como, a circulação de obras estrangeiras no país ou mostras argentinas no exterior, bem com a vinda de críticos estrangeiros para serem jurados nos prêmios promovidos no instituto. O *Premio Nacional* citado funcionou entre 1960 e 1962 nas dependências do *Museo Nacional de Bellas Artes* durante a gestão de *Romero Brest*, a partir de 1963 a mostra se transfere para o *Di Tella*, a premiação até 1965 consiste em uma bolsa de formação no exterior, em 1966 o prêmio é ofertado em dinheiro, em 1967, altera-se novamente a concepção da exposição e essas passaram a ser chamadas de *Experiencias Visuales* ou somente *Experiencias*, esta mudança se deu a pedido dos artistas que alegaram que os prêmios estavam fora de moda e de pronto pediram que a quantidade de dinheiro fosse dividido entre os artistas convocados para custeio das suas obras.

Exemplificando as possibilidades de experimentação proporcionado neste espaço salientamos a obra *La menesuda* de *Marta Minujín* e *Rubén Santantonín* apresentado em 1965, com dezesseis espaços sequenciais proporcionando experiências impactantes diferentes para os visitantes. Embora de fato o *Di Tella* possibilitou a exibição de diversas expressões artísticas de vanguarda, também houve a imposição de limitações e um desses episódios ocorreu no mesmo ano, falamos do fato do diretor do instituto *Jorge Romero Brest*, que, a fim de evitar situações de

embate, sugeriu alteração em obra. O ocorrido se deu em 1965 com o artista *León Ferrari* (Buenos Aires, 1920) quando convidado por *Brest* a participar no *Di Tella* do *Premio 65*, o artista enviou quatro obras sobre os bombardeamentos norte-americanos no Vietnã, quando o diretor do instituto viu uma das obras intitulada *La civilización occidental y Cristiana* (A civilização ocidental e cristã, Fig.1), pediu que o artista retira-se o cristo “crucificado” sobre a fuselagem e asas de um avião réplica daqueles que atuavam na guerra do Vietnã, alegando que feria a sensibilidade religiosa do público². Esta obra não foi exposta, mas uma foto da maquete da obra compôs o catálogo da mostra.

Rosario também passou a ser um centro com importância artística, principalmente a partir de 1965, com a formação do *Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario*, do qual fizeram parte *Graciela Carvenale*, *Juan Pablo Renzi*, *Eduardo Favario*, *Norberto Julio Púzzolo*, dentre outros. Em 1968, *Juan Pablo Renzi* ganhou o *Premio Ver y Estimar*, e o *Di Tella* concedeu ao grupo rosariano subsídio financeiro para a realização do *Ciclo de Arte Experimental*.

Neste *Ciclo de Arte Experimental* que se constituiu de uma série de projetos pelos membros do grupo de vanguarda de *Rosario* e aconteceu em galerias alugadas nesta cidade entre maio e outubro de 1968. Citamos o projeto de *Norberto Púzzolo* que inverteu o papel do público de observador para observado, *Graciela Carnevale* fechou o público que foi até a noite de abertura da exposição por cerca de uma hora, a artista procurava observar a reação destes, outro projeto foi do artista *Eduardo Favario* que fechou a galeria na qual estava o trabalho em exposição. Este grupo também organizou o boicote ao *Premio Braque* e o assalto à conferência de *Romero Brest*, segundo depoimento da participante *Graciela Carnevale*, essa conferência de *Brest* seria uma visão bem conservadora sobre a arte de vanguarda na Argentina, ainda segundo seu relato: “Entramos na sala, apagamos a luz, ocupamos o lugar de *Romero Brest* e fizemos uma proclamação. Dissemos que o que havia nos museus não era obra de arte, mas objetos de decoração, e que a vida que as pessoas levavam era uma obra de arte maior” (FREIRE, 2009: 61). Portanto, o clima era crescente de insatisfação com as instâncias legitimadoras da arte e com o papel da arte, do artista e do público.

Pesquisas recentes revelam a atuação de vanguarda na cidade argentina de *La Plata*, esses estudos posicionam o artista *Edgardo Antonio Vigo*, que desenvolveu um “programa estético revulsivo”, ele se definia como “o desfazedor de objetos”, essas são afirmações do artista presentes em uma declaração de sua autoria datada de 1968-69³. As pesquisas e dentre elas

² Sobre isso ver relato do artista em *LEÓN FERRARI. Retrospectiva, obras 1954-2006*. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006, p. 128-129.

³ Vigo, Edgardo Antonio. S/t, 1968-69. Declaração entregue ao crítico *Ángel Osvaldo Nessi* em 23 de janeiro de 1969. Arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

destacamos a contribuição de *Fernando Davis*⁴, mencionam a sua atuação desde meados dos anos 50, onde atacou sistematicamente a integridade do valor “arte” e desestabilizou os papéis tradicionais de artista e de público. *Vigo* se destaca por uma produção em novos formatos e pela criação de redes alternativas para a circulação dessas produções⁵, neste sentido, destacamos a produção artística enviada pelo correio (arte postal). Também realizou, a partir de 1968, os assinalamentos, nesta ocasião afirmou que não iria construir mais obras, mas assinalar objetos ao nosso redor, que embora não tivesse intenção estética, poderiam ser apreciados dessa maneira, o artista convocou o público para ir até um local específico e olhar um objeto, o convite significava alterar a norma instituída da percepção do entorno, do cotidiano. Neste sentido *Vigo* convidou, através do rádio da cidade, o público para estar em um lugar e hora específica, para contemplar um farol, este é *Señalimiento I* ou *Manojo de Semáforos* (Fig.3).

Os *Señalimientos* de *Vigo* guardam certa aproximação com as ações *Vito-dito* (vivos apontados em português, Fig.2) que o argentino *Alberto Greco* propôs no começo da década, *Greco* destacava pessoas, objetos e situações na rua da cidade, circulava com giz e assinava, afirmando, portanto, que a obra de arte estava ali na vida, portanto, bastava perceber, ativar a nossa percepção neutralizada pelo cotidiano. Observamos que *Greco* preserva a ação do artista que olha e destaca a cena, o artista é aquele que aponta e nos direciona o olhar. Já *Vigo* em seus assinalamentos, como o já citado *Manojo de semáforos*, não comparecia ao encontro coletivo que propunha, sendo assim o artista não destacava o que olhar no semáforo ou no entorno deste, portanto a intenção parece ser tripla: uma nova proposta de artista que não é o gênio insubstituível que cria uma obra terminada para ser contemplada, uma nova proposta de arte que está absolutamente difundida nas banalidades da vida e uma nova proposta de público que ao chegar ao local marcado encontraria a liberdade de olhar, perceber e criar, portanto, um público ativo.

Retornando ao ambiente de *Buenos Aires*, devemos citar outro momento de limitação imposta ao artista dentro do *Di Tella*, agora dado pela polícia, o fato ocorreu na exposição *Experiências 68* e particularmente a uma das obras expostas de autoria de *Roberto Plate* (*Buenos Aires*, 1940), conhecida como *El banõ*, esta foi censurada pela polícia e em seguida os demais

⁴ Fernando Davis é pesquisador, curador independente e professor da *Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata e a Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidad de Buenos Aires*. Mais informações sobre o artista Edgardo Antonio Vigo podem ser obtidas em DAVIS, Fernando. Práticas “revulsivas”: Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo. In: Freire, C.; LONGONI, A. (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p.99-117.

⁵ A sétima Bienal do Mercosul colocou em exposição parte de uma correspondência trocada entre Paulo Bruscky e Vigo, hoje pertence ao arquivo de Bruscky (Recife), parte da produção exposto pode ser visitada virtualmente no site oficial do evento www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/edgardo-antonio-vigo, acesso 30/09/2011.

onze expositores levaram as suas obras para a rua, destruindo-as e dando término a exposição no *Instituto Di Tella*.

A obra exposta por *Roberto Plate* (Fig. 4) nesta ocasião simulava um banheiro público misto, com uma porta onde existia a clássica silhueta feminina e a masculina, no seu interior, não havia o sanitário. Os visitantes escreveram e também desenharam espontaneamente na porta, intervenções de conteúdos eróticos e políticos. Sob alegação de que as inscrições eram ofensivas às autoridades nacionais, a polícia pretendeu fechar a exposição *Experiencias 68* em 22 de maio. De fato, a polícia censurou somente a obra de *Roberto Plate* após a argumentação do Diretor Geral do instituto, *Enrique Oteiza*, de que não se poderia fechar toda a exposição por causa de apenas uma obra, sendo assim a obra *El baño* foi lacrada e um policial permaneceu ao lado da obra para garantir que esta não fosse visitada. Em resposta a esta intervenção policial, no dia seguinte, os artistas destruíram as suas obras expostas e atiraram na rua (Fig.5), impedindo o trânsito e causando um escândalo que concluiu novamente em intervenção policial, o que foi bastante noticiado pela imprensa.

Outra obra exposta em *Experiencias 68* muito significativa das transformações em curso nas proposições artísticas foi *Mensaje em El Di Tella* de autoria de *Roberto Jacoby* (Buenos Aires, 1944), o artista propôs como parte de sua obra um manifesto do qual destacamos o seguinte trecho:

Esta mensagem está dirigida ao reduzido grupo de criadores (...) para aqueles que metodicamente buscam expor em Di Tella para prover o banho de cultura ao público geral (...) Se acabou a contemplação estética, porque a estética se dissolve na vida social. (...) O futuro da arte esta não na criação das obras, e sim na definição de novos conceitos de vida, e o artista se converte no defensor desses conceitos (...) Arte não tem nenhuma importância: é a vida a que interessa (KATZENSTEIN, 2004: 288-90).

Além desta mensagem a obra de *Jacoby* também era composta por um cartaz com referência a questão racial nos Estados Unidos, uma foto de um homem negro com os dizeres *Tambien soy um hombre*, um aparelho da *Agencia France Press* que transmitia as notícias do dia, durante a mostra chegaram notícias dos acontecimentos estudantis franceses e também dos trabalhadores daquele país, bem como notícias sobre a guerra do Vietnã.

Outro questionamento ao papel do público foi feito pela obra *La familia Obrera* (Fig.6) de autoria de *Oscar Bony* também presente em *Experiencias 68*, aonde o público se deparava com uma família de três membros parada sob um pedestal, portanto, a contemplação dessa escultura torna-se bastante incômoda, questionando o papel deste espectador.

Depois do ato de censura policial em *Experiencias 68* os artistas e outros intelectuais organizam reuniões para discutir o lugar da arte e da cultura na sociedade, o primeiro encontro, chamado de *Primer Encuentro Nacional d'art d'avanguardia*, foi realizado em agosto de 1968 na cidade de *Rosario* com artistas locais e de *Buenos Aires*, nesta ocasião *León Ferrari* participa e apresenta o ensaio *El arte de los significados* (A arte dos significados), também foi neste encontro que foi concebido o projeto *Tucumán Arde*, como uma ação coletiva e de denúncia da crise que vivia a região de *Tucumán*, entre os artistas envolvidos estavam *León Ferrari*, *Graciela Carnevale*, *Roberto Jacoby*, *Martha Greiner* e *Norberto Puzolo*, *Maria Teresa Gramuglio*, *Nicolás Rosa* e *Juan Pablo Renzi* entre outros.

*El arte de los significados*⁶ é um texto onde *Ferrari* defende a produção artística com significado, ou seja, que não se limita à experimentação formal, afirmou que a vanguarda se nega a acrescentar mais um elo na cadeia da abstração geométrica, informalismo, neofiguração e outras manifestações que o artista percebe como somente propostas formais. O texto transmite claramente o seu desacordo quanto à preponderância da forma sobre o significado e descreve como as instituições podem usar de poder para neutralizar o sentido da arte, como os prêmios, bolsas, exposições e prestígio para o artista, *Ferrari* chega a afirmar que o “triunfo das obras significou o fracasso das intenções. A denúncia foi ignorada e a arte aplaudida”.

Deteve-se bastante no que definiu como inapropriada censura das instituições e de seus colaboradores que logo se transformaram no que chamou de tutores da arte, destaco o seguinte trecho deste texto: “Mas logo os organizadores se transformaram em tutores da arte e em criadores: suas obras eram as exposições coletivas que organizaram pretendendo que as diversas peças expostas se ajustassem a suas diretrizes”⁷. Segundo o artista aquelas obras que se propuseram a transmitir ideias, críticas, política foram neutralizadas pela censura policial, pela censura das instituições artísticas, ignoradas pelos meios de informação ou festejados como “arte” pela elite que atacavam.

Portanto, *León Ferrari* defendeu que a “nova vanguarda” deva procurar outros espaços para exposições independentes das instituições do circuito de arte, dizendo que nestes espaços os artistas encontrarão outro público para se dirigir que não a classe burguesa que frequenta museus e institutos culturais. Neste texto, o artista salienta a importância do público como partícipe da obra, ele afirma que “a obra se realiza em colaboração invisível entre o artista e seu público”.

⁶ “*El arte de los significados*” pode ser lido na íntegra in LEÓN FERRARI. Retrospectiva, obras 1954-2006. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006, p.328 - 322.

Uma das partícipes da obra-exposição *Tucumán Arde*, Graciela Cavernale, relatou em entrevista (FREIRE, 2009: 61-72) que esta obra coletiva, que começou a ser planejada neste mesmo encontro, se desenvolveu em várias etapas: em primeiro lugar, artistas do grupo procederam a investigação e coleta do material viajando para a região, a ideia era contrapor com as notícias midiáticas e aquelas oficializadas em discursos governamentais. A ideia nesse momento parece ser evidenciar a fabricação de verdades pela mídia, e neste aspecto, podemos dizer que a produção intitulada *El falso Happening* (Fig.7) de autoria de Roberto Jacoby é um antecedente de trabalho com foco na revelação do poder da mídia.

Antes de partir da província *Tucumán*, onde foi realizada esta primeira etapa do projeto, os artistas cobriram as paredes das cidades de *Rosario* e Santa Fé com a palavra “*Tucumán*”, pouco depois acrescentaram o verbo “*arde*” (Fig. 8).

Nesta etapa de investigação e documentação, os artistas recorreram a uma espécie de jogo entre o oficial e o clandestino, enquanto uns estabeleciam contato com os setores oficiais da cultura e afirmavam querer produzir material artístico-cultural sobre a província de *Tucumán*, outros fotografavam, filmavam, gravavam entrevistas com trabalhadores e dirigentes sindicais a fim de penetrar na realidade dos engenhos e dos trabalhadores.

A segunda fase do projeto consistiu em expor a informação recolhida nas viagens investigativas a *Tucumán*. Durante duas semanas a partir de 03 de novembro de 1968, na sede do “*Central General de los Trabajadores de los Argentinos*” (CGTA) de *Rosario*. Nas ruas foram espalhados cartazes anunciando a “*Primera Bienal de Arte de Vanguardia*”, citando as prestigiadas bienais que organizavam as importantes instituições, porém esta era diferente era organizada pelos artistas em um sindicato, em tese, lugar dos trabalhadores e não dos poderosos, com isso, o cartaz já discutia o termo bienal e o termo vanguarda, colocando a verdadeira vanguarda ao lado dos trabalhadores.

Os materiais frutos da investigação, promovida pela etapa um do projeto, ou seja, filmes, gravações, fotos, materiais publicitários se dispuseram na sede da CGTA em vários andares. As duas preocupações centrais do coletivo de artistas foram: desmascarar a mídia oficial contrapondo os dados que esta apresentava com o material coletado. Com a intenção de que os visitantes tomassem posição frente ao problema evidenciado, utilizaram da insistência e reiteração, os cartazes com a palavra *Tucumán* que haviam sido espalhados pelas ruas, agora cobriam todas as paredes da entrada do sindicato. Mensagens como “*Visite Tucumán jardín de la miséria*”, “*No a la tucumanización de nuestra pátria*”, “*No hay solución sin liberación*” também foram expostas com a retórica da saturação, esta escolha pela insistência, saturação e

reiteração do discurso é alusivo às campanhas políticas, a denúncia da falência do discurso político oficial ser realizado com certa semelhança certamente enriquece a proposta.

Tucumán Arde apresentou na exposição uma centena de notícias publicadas em jornal sobre *Tucumán*, retiradas de diferentes seções, algumas notícias supostamente positivas, mas também, os jornais noticiavam a morte de trabalhador na mão da polícia, ou seja, unindo-se notícias do jornal retiradas de diferentes seções já era possível ver a contradições das mesmas, um resumo dessas notícias foi apresentado e também uma colagem de frases retiradas dos discursos oficiais, que afirmavam frases como as seguintes: “*Esta revolución la podemos hacer em libertad*” ou “*Uma de las preocupaciones de La Revolución Argentina es la Buena Administración de la Justicia*”. Portanto, muito da poética do projeto, se refere a tornar evidente a manipulação da realidade que os meios de comunicação promovem e também demonstrar a falência do discurso oficial.

No chão do corredor do sindicato os artistas fizeram diagramas revelando a quadro síntese das relações entre governo e donos de engenho. Foram projetados os filmes realizados, as fotografias e também foram recolhidos impressões dos visitantes, esses relatos passavam a fazer parte da exposição, alimentando o circuito da informação discutido pelo trabalho. A iluminação das salas se apagava a cada dois minutos, como símbolo do tempo médio em que a situação denunciada fazia uma vítima em *Tucumán*, além de ser bombardeado de informações, era servido café sem açúcar aos visitantes.

Ao sair do sindicato os visitantes recebiam um documento de dezoito páginas realizado por sociólogos, no qual era explicado as causas da situação tucumana, o objetivo era de que o visitante confirmasse que tudo o que tinha sido visto era verdade (GIUNTA, 2001: 371-372).

Após a exposição em *Rosario*, a mostra foi realizada em *Buenos Aires* na *Federacion Gráfica Boonarense*, mas foi rapidamente fechada pela polícia. Era prevista uma terceira fase do projeto como um fechamento do circuito informativo (informação da mídia, discurso oficial, exposição, o retorno dos visitantes e a repercussão na mídia da exposição) seria uma mesa síntese de todas as atividades, porém devido à situação política esta também foi cancelada.

Considerações finais

Ao longo da década de sessenta as transformações na arte argentina caminharam na direção do questionamento dos papéis do artista, do seu público, da arte e do sistema artístico. Questionando o papel do artista como o gênio de grandiosas ideias apareceram as propostas aonde o artista se coloca como coautor juntamente com o público (*Señalaminetos* do artista *Vigo*) ou os coletivos de produção artística, aonde a autoria se dissolveu, como é o caso da obra-exposição *Tucumán Arde*, realizada por um coletivo com quarenta partícipes. Para questionar o

público os artistas colocaram esses indivíduos em posições ativas, retirando-os de uma situação contemplativa frente à produção artística. Os artistas também questionaram a ideia de obra como objetos especiais, duradouros e merecedores de admiração, surgindo a ideia de que os fenômenos artísticos estão difundidos no cotidiano das nossas vidas, entre outras ideias, surge a fusão entre arte e política, uma alternativa entendida por muitos artistas como urgente frente ao regime ditatorial vivido. Essas ideias se tornaram incompatíveis com as instituições, com os museus, galerias, institutos e também com o mercado de arte, o que resultou em uma crescente negação e insubordinação dos artistas a essas instâncias legitimadoras da arte, entendeu-se que esses não eram os lugares da nova arte, do novo público e do novo artista.

As transformações da arte na Argentina durante a década de sessenta tiveram o *Instituto Di Tella* como palco principal, pois o instituto acolheu, discutiu e financiou as experimentações artísticas, que em muitos momentos entraram em debate com a repressão cultural governamental, até o momento em que os artistas passam a perceber a institucionalização da arte como algo não mais possível, pois isso neutralizava o significado da arte, nas palavras de Ferrari no texto *El arte de los significados*⁷ já citado. Podemos dizer que em uma década de transformações na arte o modelo do *Di Tella* foi ultrapassado e, de fato, este instituto fechou as suas portas ao findar a década de sessenta.

Referências bibliográficas:

ANAYA, Jorge López. *Historia Del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

DAVIS, Fernando. Práticas “revulsivas”: Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo.

In: FREIRE, C.; LONGONI, A. (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p.99-117.

FREIRE, C.; LONGONI, A. (orgs.). Entrevista com Graciela Carnevale. In: *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p.61-72.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

KATZENSTEIN, Inés (ed.). *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties: Writings of the Avant-Garde*, Nueva York: MoMA, 2004.

RIZZO, Patricia (ed.). *Instituto Di Tella. Experiencias '68*, Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.

Catálogo:

⁷ FERRARI, León. El arte de los significados. IN: LEÓN FERRARI. *Retrospectiva, obras 1954-2006*. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006.

LEÓN FERRARI. *Retrospectiva, obras 1954-2006*. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006.

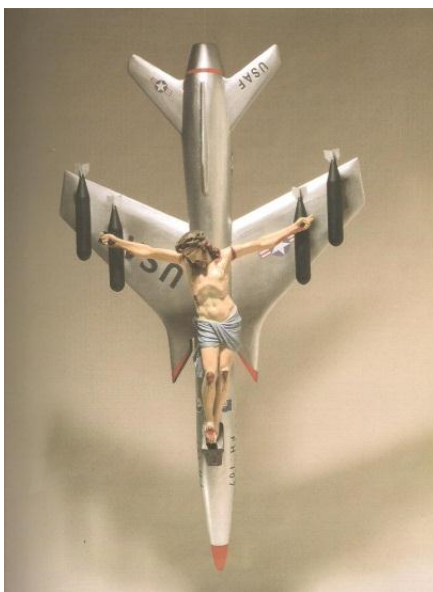


Figura 1. León Ferrari. *La civilización occidental y Cristiana*. 1965. Poliéster, madeira, papel cartão e plástico, 200X120X60 cm, coleção do artista, Buenos Aires.



Figura 2. 1962, Alberto Greco, *Vivo-Dito*, (Greco circula o artista argentino Alberto



Figura 3. 1968, Edgardo Antonio Vigo, *Señalamíneto I* ou *Manojo de semáforos*.
Fotografia Arquivo Centro de Arte Experimental

Heredia).

Vigo.



Figura 4. Foto da obra de *Roberto Plate* fechada, com o selo para lacramento colocado pela polícia na exposição "Experiencias '68"

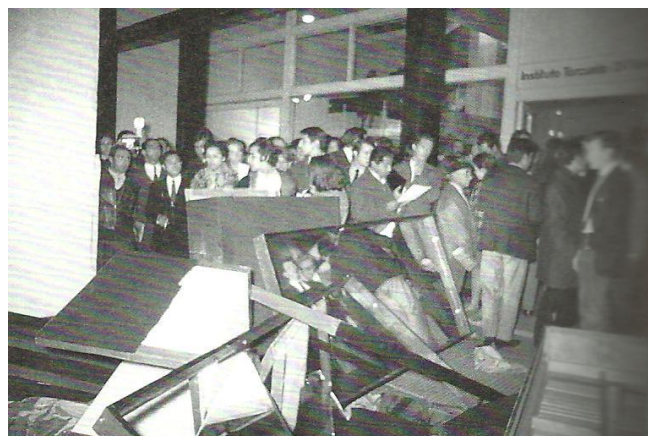


Figura 5. Foto da "Calle Florida" com as obras destruídas pelos artistas expositores em "Experiencias '68" no Instituto Torcuato Di Tella.

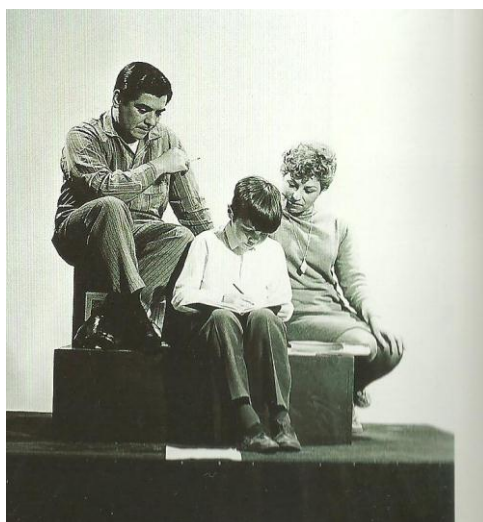


Figura.6. 1968, Oscar Bony. *La Familia Obrera*. Instituto Torcuato Di Tella.



Figura 7 Artigo em *El Mundo* cobrindo o alegado *Happening de La participación total*, 21 de agosto de 1966.



Figura 8. 1968, *Tucumán Arde*, Grafite nas ruas de Rosário, 1968.

TEORIAS, ESTRATÉGIAS E LUGARES DO DISCURSO FEMINISTA NA ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 60 E 70

Talita Trizoli*

Uma arte-feminista ou arte com feminismo?

Estabelecer aqui uma linha de fuga Deleuze-Guattariana¹ entre o movimento feminista do século XX, e a arte contemporânea brasileira das décadas de 60 e 70, é preencher uma lacuna teórica de quase quatro décadas, e que apenas recentemente vem sendo sanada por iniciativas acadêmicas de pesquisa histórica. Além do mais, é uma das diversas possibilidades de abordar parte da produção de artistas como Regina Vater, Wanda Pimental e Anna Maria Maiolino, que tiveram seu período de formação e fomentação artística justamente nessa época turbulenta e confusa, não apenas na área das relações subjetivas, mas também (principalmente) política.

Com a solidificação afirmativa da chamada segunda onda do movimento feminista no final da década de 60, produziu-se reações e contra-reações não apenas no seio da sociedade patriarcal, no que diz respeito ao comportamento sexual ou ao mundo do trabalho, mas afetou principalmente a distribuição de papéis sociais em diversos âmbitos das estruturas normatizantes vigentes.

A categoria de “Estudos de Gênero”, termo desenvolvido após as discussões estruturalistas da linguagem e das críticas às relações de poder referentes ao mundo do trabalho e ao universo privado, abrange *grosso modo* a separação conceitual entre sexo e identidade, subtendendo que, a condição física de um sujeito não é determinante para sua identidade sexual e social, mas sim os processos de formação da subjetividade, em constante modificação. Joan Wallach Scott, historiadora do *Institute for Advanced Study* em Princeton possui em seu livro *Gender and the Politics of History*, uma definição bem próxima do que vem sendo aqui explicitado:

Minha definição de gênero tem duas partes e vários subconjuntos. Eles estão relacionados, mas devem ser analiticamente distintos. O centro da definição reside em uma conexão integrante entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado em diferenças percebidas entre os sexos, e gênero é um modo primário de significar relações de poder. Mudanças na

* Mestra em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo com orientação da Profa. Dra Cristina Freire. Bolsista CAPES. Profa. Subst. UFG-GO. <http://lattes.cnpq.br/8564039932158601>

¹ A “linha de fuga” é um caminho de mutação precipitado mediante a realização de conexões entre os organismos que anteriormente eram apenas implícitos (ou 'virtual') que libera novos poderes nas capacidades desses órgãos para agir e reagir. (PARR, Adrian. *The Deleuze Dictionary*. Great Britain: Edinburgh University Press, 2005, pp 145.)

organização das relações sociais sempre correspondem a mudanças em representações de poder, mas a direção das mudanças não é necessariamente um caminho único. Como um elemento constitutivo de relação social baseado em diferenças percebidas entre os sexos, gênero envolve quatro elementos relacionados: primeiro culturalmente símbolos disponíveis que evocam múltiplas... representações... mas também mitos de luz e escuridão, purificação e poluição, inocência e corrupção.²

Gênero é um modo de entender o mundo, é uma categoria analítica que permite analisar as intrincadas relações de poder em meios onde uma maioria masculina - geralmente branca, mas não apenas - desenvolve um discurso universalista, misógeno e essencialista, referente aos modos de existência dos sujeitos. Já Judith Butler (autora que será também usada na construção desse estudo), no livro *Problemas de Gênero*, afirma que Gênero é uma categoria identificatória do corpo sexuado produzido pela sociedade. Em sua visão foucaultiana, diz Butler:

O gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe *em relação* a outro significado oposto... Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes.³

Ainda na mesma obra, a autora assegura:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.⁴

No âmbito artístico, os estudos de gênero encontram-se inseridos principalmente nos processos de questionamento e de crítica sobre a larga presença de nomes masculinos na História da Arte, e na rejeição de temáticas “ditas femininas”, geralmente ligadas às imagens e práticas sociais referentes às mulheres e seu espaço social.

Acredito ser relevante ressaltar aqui que a arte de cunho feminista não é de maneira alguma um movimento estético, mas sim um modo de interagir com o mundo e seus respectivos

² SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. EUA: Columbia University, 1999, pp. 42 e 43.

³ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003, pp. 28 e 29.

⁴ BUTLER, Judith. Op Cit, p.59.

discursos representacionais.⁵ Lucy Lippard esclarece isso: “E a arte feminista não era um movimento – ou era um movimento, e ainda é, mas não um movimento artístico, com as inovações estéticas e exaustivas implicadas”.⁶

No Brasil, tal receio das artistas mulheres acompanha também o fato de que o programa político feminista que aportara por aqui ter sido pulverizado e distorcido em certos momentos ora pela conturbação política em que estávamos inseridos, ora pelas interpretações superficiais e mesmo reducionistas das poucas publicações que chegavam ao país. Simone de Beauvoir, por exemplo, filósofa francesa que fora a grande influência de nossas autoras feministas, só teve seu livro *O Segundo Sexo* publicado em 1960, com tradução de Sérgio Milliet. Foram onze anos de hiato entre a edição francesa de 1949, o que determina uma gritante diferença no processo de absorção e reflexão de sua crítica. Heloísa Buarque de Holanda comenta sobre essa trajetória do movimento:

A forma particular do pensamento feminista no Brasil, embora datado do século XIX, torna-se evidente na direção do movimento feminista do país durante os anos 1960 e 1970, o ponto alto do feminismo em todo o mundo. Em 1964, o Brasil passou por um golpe militar que reestruturou as relações políticas e econômicas do país, mas foi a partir de 1968, depois de um segundo golpe de Estado, "um golpe dentro do golpe", que os direitos civis e políticos dos brasileiros foram completamente anulados por 20 longos 'negros' anos.

Dentro deste contexto, nossas atividades feministas adquiriram características muito especiais. No momento da luta contra o autoritarismo, a maioria do movimento feminista se alinhou aos partidos políticos, associações de esquerda e organizações de base conectada com os setores progressistas da Igreja, que foi uma das forças mais radicais contra o regime militar.⁷

Aqui, interessa verificar algumas dessas autoras brasileiras que publicaram durante as décadas de 60 e 70, livros e artigos em revistas femininas de larga distribuição, justamente por ser esse o tipo de leitura que chegou às artistas mulheres da época.

Começemos primeiramente por Heloneida Studart, jornalista filiada ao partido comunista e posteriormente deputada estadual do Rio de Janeiro. Em 1974, publica o pequeno livro-

⁵ “Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; pó outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido verdadeiro sobre a categoria das mulheres”. Op Cit. p. 18.

⁶ LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan*. U.S.A. WW Norton, 1995, p. 25.

⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Gender Studies: Rough Notes from a Very Local Perspective*. Publicação: Journal of Latin American Cultural Studies, Vol. 11, No. 3 Data: December 2002, p.02.

panfleto *Mulher objeto de cama e mesa*, onde, em estilo entusiástico, alerta para o perigo da alienação e atrofiamento da inteligência feminina em prol da manutenção da família patriarcal.

O livro, que fazia parte de uma coleção organizada por Lauro de Oliveira Lima, visava a disseminação de informações essenciais à construção de uma nova sociedade. Funcionavam como pequenas cartilhas de doutrinação, que chegaram a ser usadas em escolas secundárias e cursos normalistas, e estavam inseridas dentro de um projeto amplo da editora e autora Rose Marie Muraro, que será discutida logo em seguida.

Studart no entanto, não aprofunda criticamente suas assertivas, apenas parafraseando frases de efeito, em tom de discurso político, sempre preocupada com a alienação feminina da classe-média, e a necessidade de ascensão da mulher proletária, figura eleita como a verdadeira batalhadora e trabalhadora. Em certos momentos, existe até um tom pejorativo usado pela autora ao descrever o tradicional universo feminino, considerado por ela obtuso, cerceador da inteligência, reducionista, infantilizado, estúpido.

Heloneida Studart não é a única autora a seguir essa postura ideológica. Sua amiga e editora chefe da Editora Vozes, Rose Marie Muraro, também se mostra partidária dessas idéias, e chegou a influenciar profundamente Studart em parte de seus valores. Muraro, no livro *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*, afirma, com quase uma década de antecedência de sua colega jornalista, a esperança na ascensão feminina ao poder e seu papel de salvadora da sociedade capitalista a partir do uso de sua “sensibilidade feminina”, seu “senso de justiça maternal” aplicado a sua liderança messiânica.

Muraro destina e aconselha a mulher brasileira, após uma árdua tomada de consciência de sua condição desvalorizada, o papel de “Mãe da Nação”, reafirmando a todo instante a grande capacidade do afeto feminino no advento da nova Utopia por conta de sua “natural” capacidade de cuidar. Em trechos do livro:

Aqui, o papel da mulher é, a nosso ver, o mais importante: a mulher, mãe dos homens, mãe da raça humana é, por definição, aquela que guarda em si tudo aquilo que pode, biológica, psicologicamente servir para a transmissão da vida, a preservação da pessoa e da espécie como tal.⁸

A autora possui nesses momentos uma visão romântica e eloquente da mulher que circulava no senso comum, esquecendo completamente de toda a desconstrução realizada por Beauvoir da figura feminina, da biologia como destino. É curioso verificar que tanto Studart como Muraro fazem uso constante do livro de Betty Friedan como referência máxima em suas publicações. A autora americana, responsável pelo livro *A Mistica feminina*, que causara polêmica em seu país

⁸ MURARO, Rosie Marie. Op Cit, p. 70.

na época da publicação, tornara-se figura heróica para essa geração, tanto pelo teor de seu discurso, com um feminismo “mais suave”, quanto pelo constante ataque da mídia a sua figura pessoal, que a desqualificava como “mulher” incessantemente – mas raramente conseguiam construir argumentação contrária as suas assertivas teóricas.⁹ No entanto, o que nossas autoras conterrâneas ignoram, pelo menos em seu discurso mais direto, é o fato de que o livro de Friedan bebe diretamente no de Beauvoir, considerado por ambas um texto muito intelectualizado e elitista, apesar de ocasionalmente citado por ambas as autoras, como fora explicitado acima. Ambas preferem ignorar as diretrizes Beauvoirianas mais complexas e filosóficas, concentrando-se na superfície de sua crítica e aplicando-a a realidade brasileira sobre a égide utópica marxista. Apesar da larga distribuição dos dois livros aqui analisados, de Studart e Muraro, e o respectivo destaque midiático que gozavam ambas as autoras, fora Carmen da Silva, psicanalista, jornalista e colunista da revista feminina *Claudia*, que conseguira abranger um maior número de leitoras na classe-média e instalar discussões feministas profundas, mesmo escrevendo para um veículo de comunicação dito conservador e mesmo em um período de turbulência política como era na ditadura militar.

A coluna de Carmen, publicada de entre 63 e 84, sem interrupções, era uma opção ao discurso marxista-feminista, já que a jornalista preocupava-se com o teor subjetivo de sua fala e temas abordados, focando-se nos conflitos de valores que essas mudanças sociais implicavam no cotidiano de suas leitoras e seu próprio. Do uso dos anticoncepcionais, até a inserção da mulher no mercado de trabalho, passando pelo fantasma da traição e do divórcio, Carmen conseguira introduzir um discurso emancipador feminino em uma época e em um espaço conhecido pelo conservadorismo e temor da palavra Feminismo – sinônimo na época de mulher feia, frustrada, ou lésbica. É dos textos de Carmen que vem a grande influência de temáticas feministas em artista como Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e claro, Regina Vater, justamente por sua grande circulação pela revista feminina mais vendida no país na época.¹⁰

⁹ “Betty foi trazida ao Brasil pela editora para o lançamento da obra. Como a própria Rose Marie Muraro escreveria, anos depois, em sua autobiografia *Memórias de uma mulher impossível*, não era fácil ser feminista no Brasil daquela época. Ela própria, feminista assumida e atuante, era constantemente malhada e ridicularizada pela imprensa. Foi chamada de lésbica e feia pelo colunista Ibrahim Sued, sofreu com a turma do Pasquim, mas acabou se saindo bem em uma entrevista realizada ainda naquele ano pelo jornal nanico. Sem cobrar cachê, viajando apenas com as despesas pagas, como conta Muraro, Betty veio para um lançamento duplo no país: no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo. Logo que chegou ao Rio, foi levada por Rose para ser entrevistada por Millôr Fernandes e seus asseclas, sabidamente antifeministas, no Pasquim. Provocada durante toda a entrevista, ela se irritou e “deu uma cacetada no gravador que foi parar longe”, nas palavras da própria Rose. Finda a troca de farpas, entrevistada e entrevistadores acabaram se entendendo.” DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América*. Universidade Federal de Santa Catarina. Revista Estudos Feministas, 2006, p. 290.

¹⁰ Inclusive, Vater a conheceu pessoalmente, como afirma brevemente em palestra oferecida a Rede de Arte Feminista NAMI, no Rio de Janeiro em setembro de 2010. Ao fazer uma retrospectiva não linear de sua carreira,

A crítica de arte e o feminismo.

O texto fundamental em crítica de arte, que explicitara toda uma problemática envolvendo mulheres artista fora *Why Have There Been No Great Women Artists?*, de Linda Nochlin, publicado na revista *Art News* em 1971, e que pontuava a ausência intencional dos nomes de mulheres artistas nos livros de história da arte e no acervo dos museus, apontando o caráter androcêntrico dos critérios de validação e representação em Arte. O principal argumento de Nochlin para a ausência de grandes nomes de artistas mulheres no mesmo nível que Michelangelo e Picasso era justamente a blindagem social de acesso à educação a que estavam submetidas as mulheres. Em outros termos, a proibição de mulheres nas academias de arte, ateliês e corporações, o que lhes impossibilitava o estudo e desenvolvimento dos trabalhos.

Contemporânea a Nochlin, a crítica de arte e ensaísta Lucy Lippard, responsável pela elaboração teórica da desmaterialização do objeto artístico a partir da Arte Conceitual, fora também uma das principais ativistas da arte feminista nos EUA, escrevendo artigos sobre artistas mulheres que trabalhavam com a linguagem minimalista, conceitual e mesmo expressionista abstrata, acreditando no sexismo presente em suas exclusões no mercado e arte e respectiva desvalorização monetária nas galerias. Lippard fora uma forte ativista das campanhas de inserção de mulheres no circuito artístico oficial, mas se abstinha de maiores reflexões sobre as políticas de representação e demais questões de gênero levantadas pelos autores pós-modernos, deixando clara sua postura de ativista-jornalística, e não de intelectual-acadêmica.

Apesar dos diferenciais sócio-políticos e econômicos, a situação de uma artista mulher no Brasil dos anos 70 não era tão diferente da enfrentada pelas americanas e européias. Ainda que historicamente em nosso país as artes sejam relacionadas às atividades femininas – leiam-se prendas domésticas – até a década de 30 eram raras as artistas mulheres profissionais. Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, símbolos de nosso Modernismo, são uma exceção histórica nesse quadro, assim como Maria Martins e Yolanda Mohalyi. São com essas assertivas que abordo parte da produção artística de Regina Vater, Wanda Pimentel e Anna Maria Maiolino, contemporâneas à chegada do feminismo no Brasil e, portanto, receptivas as suas problemáticas, mesmo com todo o receio e teor pejorativo que rondava a palavra Feminista na época.

O contexto artístico da produção de Vater, Pimentel e Maiolino.

Regina Vater afirma que, a convite de alguns amigos, viajara em um final de semana para um sítio nas redondezas do Rio, e lá encontrara Carmen da Silva, e seu namorado na época. Intimidada pela presença da jornalista, não travou contato, mas confessa que ficara impressionada com a figura de Carmen, tanto pelos textos escritos, como pelas demais atitudes libertárias e revolucionárias empreendidas por ela em sua vida pessoal, e que eram na época ainda raras para a grande maioria das mulheres. Apesar de serem prática comum, dentro de certos grupos sociais da época, relacionamentos inter-raciais, ou mesmo “livres” de compromisso oficial, como o comumente chamado “juntar escovas”, ainda causavam muito estranhamento e conflito por serem uma quebra do protocolo de comportamento esperado de mulheres solteiras, além das distorções feitas ao programa feminista e seus estereótipos.

Havia durante os anos 60 e 70 um desejo de estetização vida, de quebra da autonomia, de reação ao tachismo, formalismo e expressionismo abstrato que permeava os altos círculos artísticos da época. Segundo Marília Andrés Ribeiro, no texto *Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60*:

Já na segunda metade da década, após o golpe militar de 64, configurou-se um antagonismo radical entre as propostas questionadoras das neovanguardas artísticas e a “política cultural” do Estado, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa de resistência ao autoritarismo da ditadura. Essas novas vanguardas questionavam não somente a política autoritária do Estado Militar, como também colocavam em xeque o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, relação esta pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas que consideravam a importância da cultura de massa, dos avanços tecnológicos, buscando a inserção da arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos.¹¹

Essa predominância figurativa da pintura na década de 60 tem antecedentes históricos no Brasil com as predisposições culturais da antropofagia de Oswald de Andrade¹². Nas palavras de Schwartz: “Oswald transforma o bom selvagem rousseaniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado.”¹³. Alia-se a essas questões também a um desejo de desenvolver uma arte de vanguarda nacional, com a persistência de figuras populares, mitos urbanos, e um olhar subjetivo na seleção dos temas, como verifica-se nas temáticas de Lasar Segall e suas tristes figuras de família, Portinari com os operários e emigrantes miseráveis, Di Cavalcanti e seu universo sordidamente mundano e mesmo Tarsila do Amaral com teores marxistas e românticos.

Com essas prerrogativas, desenvolveu-se no país toda uma vertente pictórica e figurativa nas artes preocupada com a formação de uma identidade e expressão nacional vinculada com as problemáticas políticas e sociais de sua época. A Nova Figuração, Nova Objetividade Brasileira e Tropicalismo encontravam-se sobre a égide dessas proposições, e abrigaram parte das

¹¹ RIBEIRO, Marília Andrés. “Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60”. In: *Arte & Política*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998, 1998, pp. 166.

¹² Escritor brasileiro e autor do manifesto antropofágico onde defende o “devorar” da cultura européia para depois “regurgitar” dentro de padrões e valores mais condizentes com a realidade brasileira. Vide SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995, pp. 142 a 147.

¹³ Op Cit, p. 140

produções e preocupações estéticas das três artistas mulheres aqui discutidas: Vater, Maiolino e Pimentel.

A produção da Nova Figuração, que se situa na transição das décadas de 50 e 60, e pelo abandono das investigações abstratas em prol de trabalhos influenciados pela POP ART, o Nouveau Réalisme francês e demais vertentes italianas e argentinas, obteve larga receptividade nos círculos artísticos brasileiros. Os artistas mostravam-se ansiosos por uma produção artística mais próxima da realidade social e cotidiana, dispensada do hermetismo e dialética do construtivismo e abstracionismo. Procuravam assim com uma maior carga expressiva e crítica, com clara influência Dáda, surrealista e expressionista em seus trabalhos.

Já a *Nova Objetividade Brasileira*, que fora uma proposição estética-artística posterior a *Nova Figuração*, firmou-se basicamente durante as discussões da organização da exposição *Opinião 65* no MAM do Rio de Janeiro, mas com um enorme diferencial: a instância participativa do público na construção da arte, opondo-se à postura contemplativa tradicional ainda presente na produção dos trabalhos anteriores, e que já vinha sendo fomentada em discussões e práticas artísticas tanto no Brasil quanto no mundo afora.

Do mesmo modo que a tendência figurativista anterior, a *Nova Objetividade Brasileira* caracterizava-se pela diversidade formal nos estilos. O aspecto aglutinante dos artistas que com ela se identificavam ocorria por uma preocupação com as questões sociais, talvez resultado do discurso marxista que tomava força na sociedade. Essa Neofiguração da *Nova Objetividade Brasileira* procurava transcender o conceito formal de objeto artístico e seu respectivo processo de percepção por parte do espectador, que agora tornava-se parte da obra, agente desencadeante da fruição, ativador.

No caso das atividades da *Tropicália*, há uma relação nominal escancarada com o tropicalismo musical de Caetano e Gil, além das proposições plásticas de Hélio Oiticica, que viera a determinar inclusive os músicos já citados. Os artistas da época se interessavam por esse movimento musical justamente por conta de seu desprendimento aos costumes sociais, irreverência, humor e ironia quanto ao patrulhamento cultural advindo do movimento político de esquerda. Celso Favaretto faz o seguinte comentário em seu livro *Tropicália alegoria alegria*:

A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros. A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionados ao movimento hippie... O Tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e

aparentemente não empenhada. De um lado associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos hippie e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”.¹⁴

No entanto, havia sim um teor de posicionamento político nessas práticas. As posturas de negação ideológica e de cânones teóricos e acadêmicos encontravam-se dentro das proposições musicais e literárias desses jovens artistas, que procuravam efetuar um resgate da cultura popular e sua verve dionisíaca.

Os trabalhos de Vater, Maiolino e Pimentel.

Começamos por comentar dois trabalhos de Regina Vater da fase nomeada pela artista de Tropicália. Após efetuar aquarelas e desenhos nas aulas de Iberê, onde apresentava representações do corpo feminino dissecado, evidenciando uma organicidade identitária das entranhas, a carioca hoje residente em Austin, EUA, passou a trabalhar com a representação do corpo feminino a partir da publicidade, das canções da MPB e demais estereótipos de brasilidade e feminilidade que circulavam no meio cultural da época. Em mulher avião, serigrafia feita a partir de uma estrutura compositiva de cores aturadas e contrastantes, Vater realiza um jogo de palavra com o título e os símbolos existentes no trabalho. Esse corpo feminino, aqui delimitado por grossas linhas, vazado, como uma janela para uma paisagem paradisíaca dos trópicos, surge como objeto de desejo do imaginário masculino e cultural da época, mas também com certa monstruosidade erótica, que ocorre tanto na pose de influência plástica do tronco feminino, como no aspecto truncado e acéfalo de suas mulheres. O mesmo se passa na serigrafia Ipanema, construída sobre essas mesmas premissas, e que reforça esse vínculo reificante de uma sensualidade feminina brasileira atraente, mas postiça.

A convergência desses trabalhos de Vater com Maiolino, artista ítalo-brasileira residente no Rio de Janeiro, ocorre não apenas pela opção de trabalhar com uma palheta de cores saturadas, complementares e contrastantes, além da construção composição a partir de massas de cor, mas principalmente pela temática sobre o feminino e suas particularidades, a expressão pessoal sobre o mundo e a reificação da mulher. Em *Ecce homo*, Maiolino evidencia tal preocupação tanto pela opção de apresentar um retrato de casal pelo corpo masculino dissecado, exposto, aberto, como símbolo de uma normatização positiva da corporeidade, em contrapartida ao corpo feminino sem entranhas à mostra, mas exposto em sua sensualidade pelos cabelos ai vento e o biquíni vermelho, mas principalmente pela representação de uma suposta relação

¹⁴ FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000, p. 23.

afetiva pautada pelos estereótipos sociais de mulher como ser emotivo e homem como ser racional, regente das determinações mundanas e íntimas.

De certo modo, essa representação de relações afetivas a partir da perspectiva subjetiva feminina repete-se na xilogravura *Família*, pois a artista, ao manifestar plasticamente sua genealogia familiar, estabelece condições de hierarquia nas relações de parentesco, ocasionando assim uma uniformização dos sujeitos a partir da diagramação das figuras e representação dos vultos.

Por fim, Wanda Pimentel forma a tríade dessa análise com seus trabalhos da série *Envolvimento*, onde a artista, também carioca, representa o corpo feminino também como objeto de desejo reificado pelo olhar masculino dominante, mas agora inserido não objeto principal da representação, mas como mero elemento compositivo em suas pinturas acrílicas, que retratam os espaços ditos femininos, como cozinhas, quartos e salas, permeados por objetos de consumo da época ligados às atividades de trabalho feminino e seus processo de embelezamento e manipulação do corpo. Todas essas questões ficam ainda em maior evidência nas pinturas de Pimentel quando nos damos conta que a artista representa apenas as pernas e pés femininos em seus trabalhos, onde essa fragmentação do corpo não apenas mutila a subjetividade dessas mulheres, mas reifica e intensifica sua condição como mero objeto de desejo/decoração na sociedade brasileira dos anos 60/70.

A relevância de discutir tal tipo de produção, e pontuar suas principais características e influências, numa época da produção artística brasileira de bastante fomentação e formulação de questões estéticas se dá justamente pela intencionalidade de rastrear essas atividades e nomes que correm forte com risco de adentrar ao limbo do esquecimento do sistema de artes. É pentear a história a contrapêlo, como diz Benjamin.

Referências bibliográficas:

- AMARAL, Aracy. “A mulher nas artes”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Artigos e Ensaios (1980-2005), Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34. 2006.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003

FABRIS, Annateresa. (Org.) *Arte & Política; Algumas Possibilidades de Leitura*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e Impasses; O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan; Select essays on feminist art*. U.S.A: WW Norton, 1995.

MORAES, Frederico. SEFFRIN, Silvana. (Org.) *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MURARO, Rose Marie. *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

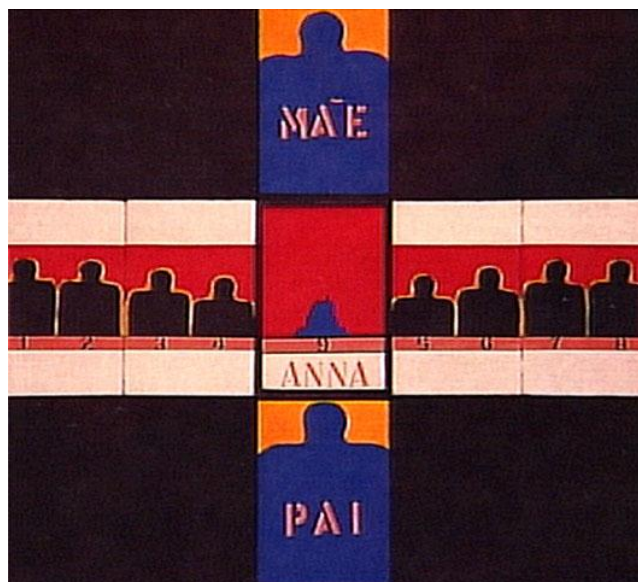
NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. EUA: Westview Press, 1988.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of history*. E.U.A.: Columbia University Press, 1998.

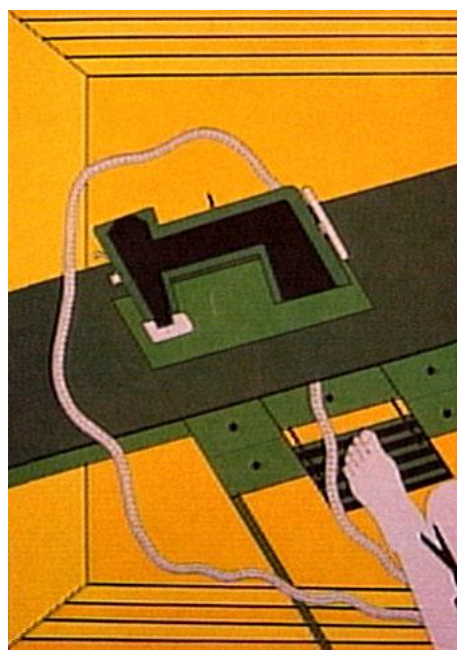
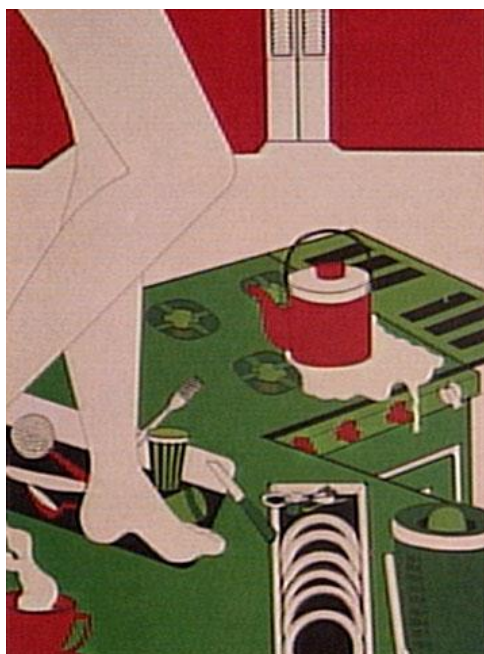
STUDART, Heloneida. *Mulher; Objeto de Cama e Mesa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.



(1968) Regina Vater. **Mulher Avião** e **Ipanema**. Serigrafia. Dimensões desconhecidas. Acervo pessoal da artista.



(1966/67) Anna Maria Maiolino. **Família** e **ECCE HOMO**. Xilogravura. Dimensões desconhecidas. Acervo digital do MAC-RS e MAC-RJ, respectivamente.



(1968) Wanda Pimentel. **Série Envolvimento**. Acrílica sobre tela. Dimensões desconhecidas.
Local desconhecido.

IMAGEM&VER(A)CIDADE – OBRAS DE ARTE URBANA E SUAS CONTRAPARTIDAS DIGITAIS

Vanessa Gonçalves de Almeida Rosa*

Resumo

A partir de obras de arte urbana atuais, sobretudo aquelas ligadas à tradição do grafite, incitamos aqui uma reflexão sobre as relações imagem-espaco no contexto da tecnologia digital. A pluralidade de meios e artifícios do trabalho de Banksy e as animações que misturam técnicas de 2d com stop-motion na paisagem urbana do artista Blu servem de guias para aprofundar tal pensamento. Tais relações e contexto são também de extrema importância para indicar tendências recentes de produção e recepção de obras de arte que podem impulsionar caminhos originais na narrativa contemporânea de história da arte.

Abstract

Starting from nowadays works of urban art, specially those connected with the graffiti history, we instigate here a reflection about the image-space relations in the context of digital technology. The plurality of mediums in the work of Banksy and the animations that combine 2d with stop-motion techniques of the artist Blu function as guides to develop such reflection. Those relations and context are also of extreme importance to indicate recent tendencies of production and reception of art works that can stimulate original paths in contemporary narratives of art history.

Conta-se que num domingo de manhã, 6 de janeiro de 2008, um grupo montou um enorme andaime frente ao muro da empresa *Portobello Post*, localizado na rua Portobello no oeste de Londres, rua bastante conhecida e muitíssimo movimentada nos fins de semana devido a seus mercados ao ar livre. Poucas pessoas parecem ter estranhado o andaime, dizem que alguns moradores chegaram a perguntar aos supostos obreiros do que se tratava, mas depois de uma resposta meio indefinida não teriam mais se alongado no assunto. Algumas horas depois, o grupo da obra e o andaime tendo deixado o local, passantes surpreenderam-se ao ver um stencil em

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduanda em História da Arte, bolsista CNPq.

preto e branco sobre o muro, retratando um pintor com roupas tradicionais segurando uma palheta, retocando as letras vermelhas de estilo típico de *tags* grafite. Lia-se o nome do autor do crime: Banksy.

Conta-se que assim que soube do ocorrido o dono da companhia de edição de pós-produção *Portobello Post*, chamado Luti Fagbenle, mandou proteger a peça com uma folha de acetato grosso preso com parafusos – uma prática que se tornou comum nessa cidade quando se desconfia que um trabalho de grafite é fruto de um autor muito conhecido, afinal, se este não for protegido poderá ser logo apagado. Poucos dias depois, após o pronunciamento de um representante de Banksy atestando a autenticidade da obra, a pintura estava sendo leiloadada no e-bay, e passada uma semana já recebera mais de 70 ofertas de compradores, alcançando o preço de 208.100 dólares¹. Preço espantoso para uma obra que foi feita ilegalmente, numa cidade onde esse tipo de intervenção urbana é considerada crime, onde muitas pinturas desse mesmo artista foram apagadas e por vezes continuam sendo. O comprador final ainda teve de pagar o acréscimo de 5.000 dólares para remover a obra de arte do muro.

Narro a história dizendo o que se conta, mesmo que isto se baseie em diferentes jornais, pois se tratando desse artista urbano sempre parece possível que uma ação deste esteja dentro de uma fraude no estilo *F for Fake* de Orson Welles. Se isto já se esboça nas tantas polemicas a respeito de sua identidade e se ficou ainda mais nítido depois que ele abriu uma pet shop falsa em Nova York, com o lançamento de seu pseudo-documentário “Exit through the gift-shop” em 2010 (que foi indicado ao Oscar daquele ano de melhor documentário, mesmo com toda polêmica sobre a veracidade da narrativa) o público percebeu que dificilmente pode-se ter certeza do que se sabe sobre Banksy. Escondendo-se atrás desse pseudônimo, esse artista, e possivelmente esse coletivo de artistas, conseguiu impulsionar um fenômeno de visibilidade para uma geração de artistas urbanos cuja maioria começou a atuar a partir dos anos 90, que agora são muitas vezes agrupados sob o nome *street art* ou pós-grafite – não se tratando de um movimento coerente, sequer sendo um fenômeno restrito a um local, esses nomes dificilmente são unanimidades.

Mas se olharmos atentamente os grafites-stencils pelos quais Banksy ficou originalmente conhecido, dificilmente conseguiremos ver uma originalidade formal tão veemente neles. Afinal, não faltam precedentes para suas imagens quase preto-e-brancas, com um estilo de desenho que lembram ilustrações publicitárias antigas, e suas sátiras políticas de rápida leitura: nos anos 80 e 90 há a influencia direta de Blek le Rat, nos predecessores do grafite, durante os anos 70, há

¹ Informações oriundas do site da BBC. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7188387.stm>. Há outras fontes que afirmam que o preço chegou a 400.000 dólares (<http://ezinearticles.com/?5-Most-Expensive-Banksy-Art-Pieces&id=6065536>)

Richard Hambleton, mas se olharmos mais para trás é possível encontrar muitos outros exemplos. Contudo, se pensarmos a produção mais recente de Banksy não estaremos mais falando apenas de pintura em muros. Se a qualidade da pintura e da crítica de Banksy atinge um nível tão intenso quanto o de Andy Warhol, com quem ele é frequentemente comparado e ele mesmo faz referência direta, é algo a ser pensado com cuidado, mas se ele conseguiu tanto alvoroço sobretudo nos últimos 7 a 8 anos, não foi apenas devido a suas pinturas, e sim sobretudo a forma como ele soube polemiza-las e difundi-las. A comparação de Banksy com Andy Warhol parece bem articulada, não apenas pelas inúmeras referências iconográficas que o primeiro faz ao segundo, mas pelo interesse de jogar com a lógica da sociedade de consumo através de diferentes artifícios. Se Banksy anda conquistando respeito para sua prática em diferentes meios, uma das razões é justamente a pluralidade de seu trabalho.

Para cada projeto seu, o artista cria um site diferente que não só divulga o que tem sido feito, como atesta a autenticidade de trabalhos novos, faz combinações próprias entre enquadramentos fotográficos e pequenos textos, vende suas obras como mercadoria propositalmente vulgarizada ou incita os internautas a copiarem suas imagens (para fins não-comerciais de preferência). Em 2009, em parceria com a Lazarides, galeria londrina que impulsionou o suposto movimento *street art* junto com Banksy, o artista lançou o site Pest Control (<http://www.pestcontroloffice.com>) para o qual internautas interessados em comprar ou vender um trabalho dele podem enviar várias fotos da obra desejada com o intuito de fazê-las serem analisadas e assim ganhar um atestado de autenticidade caso a obra seja reconhecida como original. Outra forma de Banksy lidar com a transformação de seu trabalho em mercadoria foi permitir a comercialização deste numa forma nada sofisticada, que se afirma mesmo enquanto mera mercadoria. Qualquer um pode adquirir diversos produtos, de camisetas estampadas a livros e posters, através do site <http://www.buybanksy.co.uk/>. Desse modo, como é mesmo dito no site, quem se interessar em ter um trabalho do homem, mas não tem dinheiro para comprar uma gravura, pintura ou escultura sua, ou um pedaço de parede é claro, pode superar isso adquirindo sua legítima camiseta Banksy.

Seria errôneo separar o que está acontecendo nas ruas de sua contrapartida virtual. Como Néstor Garcia Canclini salienta a respeito dos leitores, espectadores e internautas (CANCLINI, 2008: 20) estes receptores culturais estão concentrados na mesma pessoa e as indústrias culturais estão unindo as linguagens e combinando os espaços, num processo tecnológico de convergência digital. Um dos exemplos dados por Canclini: o grupo Time, dedicado à mídia impressa, uniu-se ao mega-produtor visual Warner, e juntos, já sendo um dos maiores fabricantes de espetáculos e conteúdos, em 2000 aliaram-se a um enorme produtor de internet, a AOL. E de forma

semelhante, são essas enormes companhias que irão povoar não só as mídias como também o espaço urbano com seus inúmeros anúncios publicitários, transformando todos os cenários em lugares de compra e venda. Como o polígono dos signos, mídia e código de Jean Baudrillard, ou o labirinto de imagens de Michel de Certeau, a cidade vira uma paisagem de cartazes organizando nossa realidade, mostrando o repertório de nossas felicidades próximas. Não apenas Banksy, mas tantos outros artistas urbanos atuais, e os sites que os divulgam, atacam fortemente a aparente onipresença da publicidade nas ruas, e colocam nisso uma das grandes motivações do que eles consideram ser a proliferação de arte urbana atual.

O internauta seria então para Canclini um agente multimídia que lê, ouve e combina materiais diversos, procedentes da leitura e dos espetáculos, e seguindo essa linha vê-se que é também esse internauta-leitor-espectador o observador da arte urbana. Nesse ponto deve-se lembrar que a forma mais eficaz de divulgação dos trabalhos recentes de arte na rua tem sido virtual, blogs e sites como o renomado Wooster Collective. Se o *graffiti*, e a depois a chamada *street art*, ou *urban art* para aqueles que criticam o outro termo, ganhou inicialmente visibilidade devido a sua ocupação massiva na rua, artistas que trabalham nesse meio sabem muito bem hoje a importância de fotografar e filmar sua arte. O fazem devido à efemeridade inerente a boa parte das obras na rua, mas também por saberem que seu trabalho ganha outra força através da repercussão digital. Nesses museus virtuais (sites ou simplesmente a pesquisa google) onde todas as imagens parecem estar ao alcance, é possível conectar trabalhos feitos em lugares extremamente distantes no globo, usando o enquadramento fotográfico da obra e seu contexto como forma de criar narrativas, é possível fazer mapas das cidades a partir das obras sugeridas de serem visitadas, ou mesmo, é possível fazer um não-lugar a partir da alteração digital nas imagens.

Neste ponto começamos a vislumbrar outra questão muitíssimo curiosa: alguns trabalhos de arte urbana só tem sua finalização nas mídias. Mas que imagens finais são essas? “Qu'est-ce qu'une image? La multiplication proliférante des images dans notre monde contemporain semble – c'est là son paradoxe – inversement proportionnelle à notre faculté de dire avec exactitude à quoi elles correspondent”² (ALLOA, 2010: 7). Somos bombardeados de imagens todos os dias, elas estão por toda parte, de um modo que era impossível antes das facilidades da reprodução técnica, um modo que acaba por mudar nossa forma de vê-las e interpreta-las.

Vilém Flusser tenta explicar a diferença daquilo que ele chama de imagens-técnicas das imagens tradicionais, diferença que marcaria toda uma virada epistemológica que estaríamos

² ALLOA, Emmanuel. “Penser l'image”. Paris: Le presses du réel, 2010, pag 7. “O que é uma imagem? A multiplicação proliferada de imagens em nosso mundo contemporâneo parece – é neste ponto seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão a que elas correspondem.” (tradução livre da autora.

passando. Para o tcheco-brasileiro as imagens tradicionais baseiam-se na percepção do homem das 4 dimensões básicas da realidade (largura, profundidade, altura e tempo) das quais abstraem duas (profundidade e tempo), transformando a circunstancia percebida em cena bidimensional. Já as imagens técnicas seriam resultado de aparelhos que são fruto da aplicação de textos científicos, cujas origens remontam a imagens “rasgadas” transformadas em linhas (“unidimensionalidade”), logo os aparelhos são projeções da linearidade lógico-matemática dos seus textos. As imagens técnicas portanto não são baseadas diretamente na percepção humana da realidade, são formadas de inúmeros pontos que irão dar a ideia das dimensões da realidade, mas como são pontos a imagem no fim está na “zerodimensionalidade”. Flusser apresenta o desenvolver das capacidades de abstração do homem na produção de imagens e textos dentro de um modelo que ele considera fenomenológico, um modelo que não visa validade geral, seria apenas um gancho de apoio, pois pode ser enganosamente linear. O importante para nossa reflexão é como ele frisa a questão de as imagens técnicas, inversamente às imagens tradicionais, serem oriundas de um gesto que vai do abstrato rumo ao concreto.

E tal abstração cada vez mais forte na nossa forma de se apropriar e perceber o espaço não muda nossa forma de pensá-lo? Que espaço é este a ser povoado de imagens e aparecer refletido em inúmeras outras imagens? Se Banksy já faz uma combinação de trabalhos seus, alguns com características de *site-specifics*, apresentando uma coleção de fotografias de diversos lugares do globo em seu próprio museu virtual, outros artistas desenvolvem projetos em que uma relação diferenciada com o espaço através destas imagens-técnicas fica mais evidente. Mark Jenkis por exemplo, artista americano nascido em 1970, com suas instalações urbanas normalmente sob forma de esculturas de figuras mostra seus diversos projetos com fotos identificadas segundo o local onde foram feitas. Sequer é necessário um nome para cada trabalho. No seu site, o artista organiza seu portfolio sob as categorias *city*, *nature* e *inside* (cidade, natureza, interior) e nas duas primeiras a única especificação embaixo de cada imagem é a cidade onde foram feitas, de Rio de Janeiro a Seoul, Moscow, Washington, Belém, entre tantas outras. Em alguns projetos, como o “Storker” (ver site na bibliografia), chega a colocar esculturas idênticas ou parecidas em diferentes cidades, de modo que a interação com a paisagem se torna o diferencial de cada imagem. Na categoria *inside*, com trabalhos dentro do cubo-branco de espaços institucionais, nada está escrito abaixo de cada foto.

Porém, há outro artista que desdobra as possibilidades da relação entre fotografias e pinturas urbanas de um modo bem mais surpreendente. Blu é um italiano que diz-se ter nascido em Bologna e assim como Banksy e outros artistas do mesmo cenário hoje em dia, ele também se esconde atrás de seu pseudônimo. Ele não transforma seu anonimato em polêmica, apenas

ênfatisa como prefere manter sua discríção. Atuante nas ruas desde 1999, sendo outro que aparentemente ama rodar o globo e deixar enormes murais em diferentes cidades, Blu diferencia-se dos demais muralistas pela seu interesse em animação e no desenvolvimento de técnicas novas. Começou com animações 2d em 2001, mas em torno de 2006 e 2008 desenvolveu um estilo possivelmente inédito de pintura urbana e animação: o artista pinta uma figura num muro, tira uma foto, em seguida faz a figura com um movimento levemente diferente ao lado da original (ou em cima dependendo da ação realizada pela personagem) e pinta a anterior com tinta branca, deixando um rastro das linhas dessa. Uma mistura de animação stop-motion³ com a tradicional 2d. É como se ele fizesse sua realidade onírica viver dentro da paisagem urbana, seus personagens interagem com portas, janelas, carros, canos, caminhos e transeuntes. Seu primeiro curta lançado em tal estilo, “Muto”, é um fenômeno de visibilidade no youtube.com, alcançando 10 milhões de visualizações, tendo também participado de diversos festivais internacionais de animação.

Até então o que mais se fazia de mistura entre animação e arte urbana eram desenhos em seqüências que, se vistos rapidamente dentro de um veículo, formavam uma animação. Ou, já houve caso de animações serem projetadas nos muros de cidades, chegando mesmo a fazer um personagem se mover através de diversas ruas usando um projetor dentro de um veículo, como fez recentemente, em 2011, Vjsuave em São Paulo. Mas as imagens finais das animações de Blu são bem peculiares, a técnica de foto-pintura dá um efeito diferenciado e facilmente reconhecível. Impressiona num primeiro momento só a noção de quantas pinturas foram feitas para realizar uns 5 minutos de animação, a noção de que os muros de uma cidade podem parecer folhas de papel de um animador, formando os frames de movimento. Nos vários filmes já lançados pelo italiano, o espectador encontra-se seguindo histórias não muito claras de homens, máquinas e monstros num processo contínuo de transformação, sendo esta várias vezes violenta com um ser comendo ou explodindo o outro, sempre num desenho bastante linear tendendo à caricatura, que tantas vezes dá um aspecto cômico ou absurdo a cenas de destruição.

Que presença e que imagem da cidade são buscadas por esses artistas? Nenhum dos dois descarta obras que, como murais, têm um grande impacto na rua, ganhando até tamanhos monumentais. Ainda assim, não podemos mais pensar seus trabalhos como baseados numa presença aurática, eles escapam a isso, como também o fazem as imagens publicitárias que povoam as cidades ainda mais insistentemente que grafites e pichações. Afinal, me baseando no pensamento de Jonatham Crary sobre uma possível história da visão, ou antes, das forças e

³ “**Stop Motion** é a técnica de animação na qual o animador trabalha fotografando objetos, fotograma por fotograma, ou seja, quadro a quadro. Entre um fotograma e outro, o animador muda um pouco a posição dos objetos. Quando o filme é projetado a 24 fotogramas por segundo, temos a ilusão de que os objetos estão se movimentando.” - <http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroaquadro/stop/princip1.htm#intro>

regras plurais que compõem o campo no qual a percepção ocorre, penso no observador multifacetado que percebe tais trabalhos, lembrando que o artista também é um observador. Como Crary fala a respeito da câmera escura no século XVIII e do estereoscópio no XIX, o observador e os diversos aparelhos tecnológicos ligados à visão não devem ser vistos como entidades distintas, com identidades separadas. A percepção visual seria sempre moldada pelos aparelhos criadores e transmissores de imagens e pelas concepções epistemológicas de uma época, ideias estas exemplificadas por Crary ao ressaltar a impossibilidade de uma teoria da visualidade pura no século XVIII. Estaríamos então vivendo um período de transformação dos modos de olhar na medida em que os meios de produzir e se ver imagens estão passando por mudanças profundas – e aqui novamente vale lembrar o conceito de zerodimensionalidade de Flusser. Acredito que através dos trabalhos de tais artistas se possa pensar as possibilidades de imaginar e agir na cidade hoje, pois são trabalhos que apontam uma relação muito diferenciada da obra-espço do que, por exemplo, um muralismo mexicano ou monumentos públicos.

Bibliografia:

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ALLOA, Emmanuel (org): *Penser l'image*. Paris : Les presses du réel, 2010
- BANKSY. *Wall and Piece*. London: Century, 2005
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. Apud PENNACHIN, Deborah. Comunicação “*Arte no espaço urbano*” apresentada no colóquio “*Corpocidade – debates em estética urbana*”, realizado em Salvador, outubro 2008
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 1995
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CRARY, Jonathan: *Techniques of the observer*. London: MIT Press, 1992.
- FLUSSER, Vilem: *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio d’água, 1998.
- Mc CORMICK, Carlo, SCHILLER, Marc, SCHILLER, Sarah. *Tresspass: A history of Uncommissioned Urban Art*. New York: Taschen, 2010.
- PALLAMIN, Vera. *Arte urbana*. São Paulo: Annablume, 2007.

Bibliografia on line:

Homepages institucionais

BLU. Coordenação de Domenico Salvatore Annunziata. Desenvolvido a partir de 2006. Apresenta textos sobre o artista plástico Blu. Disponível em < www.blublu.org > – acessado em 10 junho de 2011.

BUYBANKSY. Coordenação de Banksy (nome real desconhecido). Desenvolvido a partir de 2007. Disponível em < <http://www.buybanksy.co.uk/> > - acessado em 10 junho de 2011.

PESTCONTROL. Coordenação de Banksy (nome real desconhecido). Desenvolvido a partir de 2009. Disponível em < <http://www.pestcontroloffice.com> > - acessado em 11 de junho de 2011.

MARK JENKINS. Coordenação de Mark Jenkins. Desenvolvido a partir de 2005. Disponível em < <http://www.xmarkjenkins.com/storker.html> > – acessado em 10 junho de 2011.

WOOSTERCOLLECTIVE. Coordenação de Mark e Sarah Schiller. Desenvolvido a partir de 2001. Disponível em < www.woostercollective.com > – acessado em 9 junho de 2011.

Jornais on line

Autor não especificado, "£208,100 eBay bid for Banksy wall". Jornal on-line BBC news, 14 Janeiro 2008, seção Entertainment BBCnews. Disponível em < <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7188387.stm> >. - acessado em 10 junho de 2011.

HACNEY, Mike. "5 most expensive Banksy art pieces". Jornal on-line Ezinearticles, 11 março de 2011, seção Visual Arts Graphics, Disponível em < <http://ezinearticles.com/?5-Most-Expensive-Banksy-Art-Pieces&id=6065536> > - acessado em 11 junho de 2011.



2008, Banksy, spray sobre muro, 2,5mx1,80 aprox, Londres – Localização atual não divulgada.



2005, Marc Jenkins, Storker Project, Fotografia de esculturas de fita adesiva em espaços públicos,



2005, Marc Jenkins, Storker Project, Fotografia de esculturas de fita adesiva em espaços públicos, Belém (Palestina).



2006, BLU, Muto, animação stop-motion, 7:26min, filmado em Buenos Aires e Baden.

A INSTALAÇÃO DE VÍDEO E A MONTAGEM DE ATRAÇÕES EM ARTHUR OMAR

Wagner Jonasson da Costa Lima*

INTRODUÇÃO

O presente texto tem por objetivo analisar a relação entre cinema e arte contemporânea abordando determinados momentos da produção artística e teórica de Arthur Omar (1948). O início de sua trajetória artística é marcado pelo movimento de ruptura com o cinema documentário tradicional, período em que o artista vai introduzir a noção de *antidocumentário* no contexto da produção audiovisual brasileira. A partir da década de 1980, o cineasta adensa cada vez mais sua produção usando o vídeo como suporte. Essa atuação pode ser verificada em vídeos como *O Nervo de Prata* (1987), realizado em colaboração com o artista plástico Tunga.

A transposição do trabalho audiovisual de Arthur Omar rumo à instalação foi gradual. Em 1983, apresentou *Tristão e Isolda*, na Galeria Sérgio Millet na FUNARTE no Rio de Janeiro. Nessa instalação via-se a simulação de um cinema pornô montado atrás de cortinas negras. Diante das cadeiras, duas grandes telas de projeção, com 8 metros de largura cada. A velocidade diferente dos dois projetores de slides provocava combinações sempre novas entre duas imagens justapostas. Sua primeira instalação de vídeo, *Inferno*, foi realizada em 1994. Em seguida apresenta *Máquina Zero*, em 1995, para o Fórum BHZ Vídeo, *Muybridge/Beethoven*, em 1997, no Paço das Artes, e *Atos de Diamante*, em 1998, no Itaú Cultural, entre outras. Nessa trajetória verifica-se uma proximidade cada vez maior de Arthur Omar com o ambiente expositivo da arte contemporânea.

INFERNO E O ESPECTADOR

O vídeo de artistas começa com o *Fluxus*, iniciativa de alguns alunos de John Cage (1912-1992) no começo da década de 1960. De acordo com Anne-Marie Duguet (2009), é a partir de um duplo deslocamento das problemáticas artísticas no período que se pode compreender o interesse suscitado pelo vídeo. De um lado, a percepção da obra e sua experiência pelo espectador constituem a questão dominante. Os artistas da arte minimalista contribuíram decisivamente para essa abordagem. De outro, o conceito da obra é tido como o fundamental, tendo sido essa, em particular, a posição dos artistas ditos conceituais. A obra de arte é posta em causa em seus fundamentos tradicionais, como objeto único, acabado e autônomo. Desenvolvem-se, assim, modalidades de criação, como a *performance* e a instalação, que dominarão também a produção de vídeo.

* Mestrado em Artes Visuais na linha de pesquisa de Teoria e História das Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A partir da década de 1980, aponta Philippe Dubois (2009), as fitas de realizadores que trabalhavam com o vídeo deixaram de ser exibidas exclusivamente em festivais de vídeo. Esses trabalhos ganharam cada vez mais terreno junto a espaços expositivos como museus e galerias. Além disso, os artistas começaram a pensar plasticamente os modos de apresentação das imagens de vídeo. Nesse período, a exibição dos trabalhos se organiza em torno e valendo-se do objeto “monitor”: a tela de vídeo era tanto uma superfície, a imagem, quanto um volume, uma caixa, um móvel. E essa caixa podia ser manipulada, multiplicada, alinhada, empilhada, ou seja, tratada como material. Inventavam-se verdadeiras composições no espaço, feitas de monitores dispostos de modos infinitamente variados.

Tanto a relação com o espectador quanto os modos de apresentação da imagem videográfica, parecem permear a primeira instalação de vídeo de Arthur Omar. O trabalho foi realizado no Matadouro Municipal da cidade de São Paulo, dentro do projeto *Arte/Cidade*. Na época, o espaço criado em meados do século XIX estava vazio e deteriorado. Cerca de quinze artistas e arquitetos criaram obras especialmente concebidas para a situação (PEIXOTO, 2002). Segundo Agnaldo Farias (2011), co-curador da mostra, foram oferecidas a cada um dos convidados uma lista de palavras¹ que abarcavam o universo que o projeto se dispunha a tratar, sabendo que cada artista se aproximaria mais de um ou outro termo. A reunião de vídeos, esculturas, performances e instalações dos quinze participantes² deu origem à mostra *Cidade Sem Janelas*.

Arthur Omar realiza então uma instalação de vídeo composta por 21 monitores, assim descrita pelo artista:

Imagens de fogo, violência e carnaval. Uma linha horizontal com 17 monitores mostra imagens de fogo e o que se queima dentro dele: bois, família, carnaval. Os visitantes são iluminados pelas chamas. Os bois são esquartejados. O fogo queima imagens violentas. As imagens evaporam e sobem até os céus. Lá se transformam em nuvens, girando através de 4 monitores dispostos em formato de cruz. Os olhos baixam novamente até o fogo. Nasce e morre o cinema. De muito longe, na escuridão, o conjunto formado pela linha horizontal e a cruz acima dela tem o formato de uma coroa. (OMAR, 2000: 202).

¹ A seguir apresento a lista de palavras: prédios, empenas, fachadas, becos, vielas, sky line, impotência, solidão, clausura, angústia, opacidade, saturação, acúmulo, artérias, detritos, ruínas, sobras, escombros, concreto, lama, pedra, metal, solo mineral, arqueológico, porosidade, espessura, massa, peso, gravidade, cheio, fechado, duro, cinza, amorfo, inerte, descascado, sujo, usado, volume, sobreposição, entrelaçamento, articulação, ruído, indistinção, amontoado, aglomerado, acoplamento, engate, expansão, superfície, plano, epiderme, aridez, segura.

² André Klotzel, Annemarie Sumner, Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Vasconcellos, Éder Santos, Enrique Dias, Jorge Furtado, José Resende, Livio Tragtenberg, Marco Giannotti, Susana Yamauchi.

A instalação distingue-se pela referência à história do cinema, particularmente às formulações do cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948). Em entrevista concedida aos críticos de cinema Carlos Alberto de Mattos, José Carlos Avellar e Ivana Bentes, Omar faz questão de ressaltar que na realização de seu trabalho o espectador é a meta fundamental: “nesse sentido eu diria que sou soviético, no sentido de que eu quero criar atrações que coloquem esse espectador num permanente turbilhão sensorial e emocional”. Logo, o artista cita como exemplo a instalação *Inferno*: “esse elemento da sala obscura pulsando sobre o espectador, ali, na instalação, era fundamental. E o cinema pra mim tem que ser hipnótico, ou não ser.” (OMAR, 2009).

Cabe aqui destacar o termo *atração*, utilizado pelo cineasta Serguei Eisenstein no período de suas atividades no *Primeiro Teatro do Proletkult* e posteriormente na elaboração de suas teorias da montagem cinematográfica. Segundo François Albera (2002), o jovem Eisenstein, durante a sua atuação como cenógrafo e diretor, inova ao mostrar no espetáculo *O Mexicano* (1921) uma luta de boxe que se dava em pleno proscênio, rompendo com a separação entre a cena e o público. No fim da peça, fogos de artifício estouravam debaixo das poltronas, acompanhados de ações burlescas e de uma cacofonia musical. Ao montar *O Sábio* (1923), utilizaria elementos do circo, da acrobacia e introduziria um fragmento filmado. No manifesto *Montagem de Atrações* (1923), publicado posteriormente na revista *LEF*³, Eisenstein chama tais elementos de “atrações” (EISENSTEIN, 2008: 187).

Em 1924, o artista realiza o projeto de “produzir uma peça sobre uma fábrica de gás – numa verdadeira fábrica de gás.” (EISENSTEIN, 1990: 18). Em *Máscaras de Gás* não haveria nenhum problema de construção de um cenário, já que a peça era encenada em uma fábrica de gás da cidade de Moscou. Assim, o lugar da representação se confundia com o lugar figurado: a importância do material atingia aqui seu ápice, de maneira semelhante às construções de Vladimir Tatlin (1885-1953) e sua nova cultura dos materiais. Como no Construtivismo, principal interlocutor de Eisenstein no período, em *Máscaras de Gás* predominam diretivas que dissolvem as distinções tradicionais entre arte e vida, entre contemplação e produção, entre os domínios da arte pura e da arte aplicada (ALBERA, 2002).

Vários artistas do período utilizavam materiais que convencionalmente não pertenciam ao domínio da arte e sim da produção industrial. Em 1914 Tatlin começou a trabalhar em uma série de contra-relevos inspirados nas esculturas cubistas de Pablo Picasso (1881-1973). A exposição

³ A revista *LEF*, editada por Osip Brik (1888-1945) e Vladimir Maiakovski (1893-1930), reunia em suas páginas a vanguarda mais significativa da época, incluindo os construtivistas Aleksandr Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958), os cineastas Dziga Vertov (1896-1954) e Serguei Eisenstein, e escritores e críticos tais como Sergei Tretyakov (1892-1937) e Victor Chklovski (1893-1984).

destes relevos constitui uma das mais radicais experiências da escultura na Rússia. De acordo com Krauss (2001), a sua radicalidade reside no antiilusionismo de sua situação: cada relevo é organizado em relação ao encontro de dois planos de parede. A função do canto nas esculturas de Tatlin é destacar a continuidade dos relevos em relação ao espaço do mundo, dependendo deste para ter um significado. A experiência do observador nesta situação é de uma consciência mais aguda do espaço arquitetônico em que a escultura se encontra.

Na instalação de vídeo *Inferno* Arthur Omar alinha treze monitores na horizontal e, mais ao alto, quatro monitores em cruz promovendo a justaposição de configurações tão reveladora quanto o conteúdo das imagens videográficas. A atenção à textura dos materiais traz o dispositivo para o primeiro plano, afirmando assim a sua opacidade. Na fatura da instalação de vídeo é possível detectar o encontro com a arquitetura em ruínas do Matadouro desativado. Cabe salientar igualmente o caráter alegórico da instalação de vídeo de Arthur Omar, seu aspecto cenográfico figurando outra imagem. Certas instalações na arte contemporânea, de acordo com Huchet (2006), funcionam como cenário e uma teatralização de uma determinada proposta. A instalação é como um método cenográfico da proposta artística, um teatro proposto ao olho pensante.

FLUXUS E A SITUAÇÃO VÍDEO

Outro dado importante na instalação *Inferno* é a mobilidade dos elementos que a constituem. Segundo Duguet (2009), foi por meio das experimentações relativas aos dispositivos que o vídeo contribuiu de maneira mais viva para o desenvolvimento de novas concepções da obra de arte contemporânea, onde a percepção da obra e sua experiência pelo espectador constituem a questão dominante. O dispositivo eletrônico oferecia aos artistas grande liberdade no agenciamento dos diferentes elementos que o constituem: a autonomia da câmara e do monitor, assim como o objeto-imagem que pode ser deslocado e colocado em qualquer lugar. Também disponibilizava uma gama ampla de modalidades de difusão como, por exemplo, os projetores de vídeo que reproduziam as condições do cinema e monitores cuja imagem era independente da luz ambiente.

Verifica-se o mesmo agenciamento, mais notadamente relacionado à autonomia do monitor, na instalação de vídeo *Fluxus* (2001). Realizada em duas edições, a primeira no Rio de Janeiro e a segunda em São Paulo, a instalação fazia parte da retrospectiva da produção de Arthur Omar, patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil e agendada para montagem em ambas as cidades. Quando exposta no Rio de Janeiro, *Fluxus* tinha a forma de uma linha reta, com trinta metros de comprimento. Em São Paulo, a instalação adquiriu a configuração semicircular. Nesta última, o monitor, multiplicado e empilhado, permite a composição de duas

grandes telas no espaço do centro cultural. O espectador vê-se cercado pelas imagens que tomam quase todo o seu campo de visão. Cabe aqui apontar paralelos entre os meios audiovisuais eletrônicos e o período inicial do cinema, o chamado *primeiro cinema*.

O historiador do cinema Tom Gunning (2000), denomina o cinema anterior a 1906-07 de *cinema de atrações*. O autor utiliza o termo “atração” para sublinhar a relação que o primeiro cinema estabelecia com o espectador e que seria posteriormente retomado por Sergei Eisenstein e as vanguardas históricas. Para Gunning, o cinema de atrações é um cinema exibicionista, disposto a romper o mundo ficcional autossuficiente. Esta tendência aparece tanto na escolha dos assuntos filmados como na maneira como os assuntos se comportam diante da câmera. Neles atores de *vaudeville* interpelam constantemente o espectador, cumprimentam-no, ridicularizam-no, incluindo-o na cena. De acordo com o autor, os primeiros filmes têm como assunto sua própria habilidade de mostrar alguma coisa.

Em relação ao seu modo de exibição, este cinema também é consumido em *performances* em que exibidores têm grande participação na ordenação dos filmes e no acompanhamento sonoro. Essa relação que o primeiro cinema estabelecia com o espectador seria posteriormente retomada pelas vanguardas históricas. Gunning (2000) esclarece que o Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) não apenas prezava a estética do espanto e da estimulação, mas especialmente o fato de ela criar um novo espectador, que contrastava com o *voyer* do teatro tradicional. O espectador do teatro de variedades sentia-se diretamente atingido pelo espetáculo e juntava-se a ele. Logo, o termo “atração” tem a ver com o tipo de experiência visual que se tem em feiras e parques de diversões, ou seja, são performances cujo objetivo é espantar o espectador, e cuja aparição já é, em si, um acontecimento.

A utopia futurista caracteriza-se pelo desejo de articular os mais diversos meios tecnológicos em uma mesma obra de arte dinamizada. Neste contexto, localizamos proposições multimídia que visam a erradicação das barreiras entre espectador e obra. Enrico Prampolini (1894-1956), membro da segunda geração de futuristas, em seu manifesto sobre a cenografia futurista, de 1916, combate todas as cenas estáticas pintadas em favor de uma arquitetura cênica eletromecânica e dinâmica de elementos plásticos luminosos. O objetivo de Prampolini era empregar os meios técnicos disponíveis para dinamizar a ação dramática no palco e remover a fronteira entre observador e espaço imagético. Anuncia em 1924 o palco futurista multidimensional que substituiria o palco tradicional - visto apenas de uma direção e com uma área delimitada para a atenção da platéia - por uma “expansão esférica” (GRAU, 2007: 169).

Tanto o cinema de atrações quanto a situação atual das mídias eletrônicas, afirma Flávia Cesarino Costa (2008), são momentos de intensa transformação da relação do espectador com as

imagens. A possibilidade de formas sempre alternativas de recepção e variadas formas de atualização de uma mesma mensagem é um dado verificável tanto nas mídias contemporâneas quanto no primeiro cinema. Sabe-se que os primeiros filmes eram exibidos em locais onde não eram atração exclusiva – feiras, cabarés, salões de divertimentos – repartiam com outras mídias a atenção do público. O vídeo, de acordo com a autora, também é exibido normalmente em espaços onde outras coisas chamam a atenção do espectador. Assim, o trabalho videográfico tende a ser aberto às intervenções do meio onde é exibido.

A instalação de vídeo pode negar a arquitetura do lugar da exposição e abolir toda referência, mergulhando a sala na escuridão. Pode também explorar esse lugar tal como ele é com seus diferentes cômodos, com seus corredores, escadas e entradas, com suas vastas salas. Para Duguet (2009), ela não constitui uma simples modalidade original de apresentação da imagem. Ela é a organização do próprio visível e estrutura suas condições de percepção. A arquitetura das instalações pode sugerir, a princípio, resistências ao corpo humano. Ela lhe opõe sua rigidez, dita a ele certas posturas, o faz perder em labirintos, a ele sugere percursos, confronta-os com espaços exíguos ou demasiadamente vastos.

No caso da instalação de vídeo *Fluxus*, o espectador se confronta com o dispositivo eletrônico e, ao mesmo tempo, com um espaço determinado. A imagem, dessa forma, não passa de um termo numa relação que põe em jogo a máquina eletrônica, o espaço ambiente ou uma arquitetura específica e o corpo do visitante. Nota-se ainda, como a instalação de Omar procura explorar a arquitetura do lugar da exposição. Nesse sentido, opera principalmente pela *mise-en-scène*, ao dramatizar o dispositivo, ao considerá-lo por meio de diversos papéis. Como no objeto minimalista, a imagem é posta em situação. Aqui a arquitetura desempenha papel essencial, exigindo a elaboração de um espaço específico e engajando determinada experiência de imagem e de som.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na produção de Arthur Omar, o vídeo e a instalação tornaram-se o instrumento de exposição das imagens nos espaços da arte contemporânea. O artista passa desta maneira a considerar plasticamente os modos de sua apresentação. O próprio dispositivo eletrônico acaba consistindo em imagem além das que são exibidas na tela de cada um dos monitores. Trata-se aqui de ampliar o campo de atuação interdisciplinar capaz de imprimir novo ritmo às imagens. Parece que neste caso, o cinema, como uma poderosa máquina visual e de pensamento, não se restringe e se contenta com o meio que lhe é específico. Dessa maneira, acaba por demandar novos meios que lhe auxiliem na expansão de sua potência.

Referências bibliográficas:

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009. pp. 179-216.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. pp. 49-70.
- EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008. pp. 187-198.
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte/Cidade*. Disponível em: <<http://www.pucusp.br/artecidade/novo/ac1/20.htm>>. Acesso em: 9 de jun. 2011.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP: Editora SENAC São Paulo, 2007.
- GUNNING, Tom. The cinema of attraction: early film, its spectator, and the avant-grade. In: STAM, Robert; MILLER, Toby (org.). *Film and theory: an anthology*. Malden, MA: Blackwell, 2000. pp.229-235.
- HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: FRANCA, Patrícias. *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 17-45.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- OMAR, Arthur. *O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta – entrevista a Revista Cinemais*. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Acesso em: 25 de set. 2009.
- _____. *A lógica do êxtase*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.



1994, Arthur Omar, *Inferno*, instalação de vídeo com 21 monitores.
Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/27.htm>>. Acesso em: 19 de set. 2010.



2001, Arthur Omar, *Fluxus*, instalação de vídeo com 80 monitores.
Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/psmotta/>>. Acesso em: 19 de set. 2010.

OS RELATOS DE GIORGIO VASARI E DE ASCANIO CONDIVI SOBRE AS ESCULTURAS DA VIDA ATIVA E DA VIDA CONTEMPLATIVA DO SEPULCRO DE JÚLIO II, DE MICHELANGELO.

Waldemar Gomes*

Idealizado em 1505 e planejado para ser erigido na Basílica de São Pedro, o sepulcro do Papa Júlio II, de Michelangelo Buonarroti, só seria finalizado em 1545 na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma (Fig.1). Ao escrever a biografia do mestre florentino, na edição de 1550 das suas *Vite*¹, Giorgio Vasari forneceu pouca informação sobre aquele monumento fúnebre - não fazendo qualquer referência às esculturas da Vida Ativa e Vida Contemplativa. Ainda assim, Michelangelo pode não ter concordado com a forma como o escritor aretino se referiu ao término do monumento, quando disse que foi graças à liberalidade do Duque de Urbino Francesco Maria della Rovere que aquela obra fora finalizada. Valendo-se do concurso de Ascanio Condivi da Ripatransone, que publicou em 1553 uma nova biografia² do mestre, Michelangelo forneceu novas informações sobre o sepulcro, procurando esclarecer a tormentosa questão financeira que envolveu aquela encomenda.

Após a morte de Michelangelo ocorrida em 1564, na publicação da segunda edição das suas *Vite*³, em 1568, Vasari não apenas aparentemente recolheu uma gama maior de informações sobre o monumento – parte delas obtidas possivelmente através de cartas enviadas aos amigos do mestre - como também apoiou-se, em grande medida, no relato daquela obra feito por Condivi. Com efeito, ao lado dos contratos artísticos, de alguns desenhos e da correspondência de Michelangelo sobre o monumento, os relatos feitos por Condivi e por Vasari tornaram-se fontes importantes para se entender as primeiras versões daquela obra, assim como as mutações por que ela passou ao longo dos quarenta anos de sua construção, permitindo aos estudiosos reconstruir a sua gênese e o seu desenvolvimento.

Enquanto Condivi diz que Michelangelo planejara colocar quatro figuras sentadas no segundo registro do projeto de 1505, sendo uma delas a de Moisés, Vasari se referiu a essa versão do monumento dizendo que essas quatro esculturas eram as representações de Moisés, de São

* Mestre e doutor em História da Arte pela UNICAMP.

¹ VASARI, Giorgio. *Delle vite degli più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabui insino a' tempi nostri*, Fiorenza, Lorenzo Torrentino, Marzo, 1550.

² CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da La Ripatransone*, Roma, Antonio Blado stampatore camerale, 16 Luglio, 1553.

³ VASARI, Giorgio. *Delle vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, scritte da M Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, Fiorenza, Giunti, 1568.

Paulo, da Vida Ativa e da Vida Contemplativa. Tendo em vista que não nos chegaram o contrato - provavelmente porque este nunca existiu⁴ -, uma maquete, um desenho e nem mesmo qualquer esboço do primeiro projeto do sepulcro, os relatos de Giorgio Vasari e de Ascanio Condivi continuam sendo de grande importância para se entender as intenções do mestre quando se procura reconstruir aquela versão do monumento. Ainda que esses relatos difiram em certos pontos, o que tem gerado alguma controvérsia entre os historiadores de arte quanto à iconografia sugerida pelos biógrafos do mestre, graças a esses relatos foi possível aos estudiosos reconstruir aquela versão do monumento.

Na segunda edição de sua obra, Vasari acrescentou novas informações àquelas já publicadas por Condivi, não só em relação ao primeiro projeto, mas também ao monumento construído em San Pietro in Vincoli. Em relação às esculturas da Vida Ativa (Fig.2) e da Vida Contemplativa (Fig.3), ele afirmou que elas foram planejadas já para o primeiro projeto, o que é questionável, já que no relato de Condivi, essas esculturas só foram mencionadas em relação à última versão do monumento. Ademais, enquanto Condivi se referiria tão somente a elas como sendo representações da Vida Ativa e da Vida Contemplativa - denominação esta que o próprio Michelangelo sempre usou em todos os documentos que nos chegaram -, Vasari referir-se-ia a elas como sendo representações de Lia e Raquel, filhas de Labão e esposas de Jacó, e foi praticamente com essa denominação que essas duas esculturas acabaram sendo conhecidas pela posteridade. Vasari disse ainda que Michelangelo elaborou essas esculturas em menos de um ano.

Além da nova denominação dada a essas esculturas pelo escritor aretino, os relatos de Condivi e de Vasari também diferem em algum grau quando eles falam dessas duas esculturas. Segundo Condivi, a escultura da Vida Contemplativa é a de “uma mulher de estatura acima do natural, de beleza rara, com um joelho apoiado, não no chão, mas sobre uma base, com o rosto e as mãos unidas e voltados para o alto, de modo a que todas as suas partes inspirem afeto”. Segundo Vasari a escultura da Vida Contemplativa foi representada “com as mãos unidas, com um joelho dobrado e com o rosto aparentando estar elevada em espírito”.

No tocante à escultura da Vida Ativa, Condivi disse que ela se encontra “com um espelho na mão direita, no qual ela se contempla atentamente, significando com isto que as nossas ações devam ser feitas consideradamente e na esquerda com uma guirlanda de flores”. Condivi acrescenta que Michelangelo “seguiu Dante” ao executar essa escultura “do qual foi sempre um estudioso, que no seu Purgatório supõe ter encontrado a Condessa Matilde, que toma pela Vida Ativa em um prado de flores”. Acerca dessa escultura, Vasari disse que ela foi representada “com

⁴ Júlio II não tinha por hábito firmar contratos em suas encomendas, preferindo se basear em acordos verbais com os artistas, in KEMPERS, Bram. “Capella Sixtina” Two Tombs One Patron and Two Churches, in Sisto IV: Le Arti a Roma Nel Primo Rinascimento, Roma, Edizioni Dell’Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2, p. 36, 2000.

um espelho na mão pela consideração que se deve ter pelas nossas ações e na outra com uma guirlanda de flores pelas virtudes que ornaram a nossa vida em vida e depois da morte a fazem gloriosa”.⁵

Ainda que o relato de Condivi aparente ser mais fidedigno que o de Vasari, uma vez que deve ter sido o próprio mestre florentino a lhe dizer o que escrever, foi justamente o relato de Vasari que acabou conhecendo maior fortuna. Condivi afirmou que a escultura da Vida Ativa sustenta um espelho em sua mão direita e que Michelangelo teria se inspirado nos versos do Purgatório, da Divina Comédia de Dante, para criá-la, fazendo referência à Condessa Matilde colhendo flores num prado como sendo o modelo para aquela escultura, o que pode nos remeter aos versos 40-42 do Canto XXVIII do Purgatório, onde Dante diz ter encontrado uma jovem (Matilde) colhendo flores à beira de um riacho quando o poeta começou a conversar com ela, cada qual em margem oposta:

una donna soletta che si gia	uma jovem sozinha que seguia,
e cantando e scegliendo fior da fiore	cantando e escolhendo flor a flor
ond'era pinta tutta la sua vita.	de que toda adornada era a sua via. ⁶

Tendo por princípio que o objeto que a Vida Ativa sustenta em sua mão direita se tratava de um espelho, Vasari se apoiou nos versos 97-108 do Canto XXVII do Purgatório para dizer que aquelas duas esculturas eram representações de Lia e Raquel, duas personagens do Velho Testamento:

giovane e bella in sogno mi pareo	bela e nova mulher aparecia
donna vedere andar per una landa	em meu sonho, num prado a vaguear,
cogliendo fiori; e cantando dicea:	flores colhendo; e cantando dizia:
“Sappia qualunque il mio nome dimanda	“Saiba quem quer que de mim perguntar:
ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno	com minhas belas mãos, meu nome é Lia,
le belle mani a farmi una ghirlanda	uma grinalda aqui vou me arrumar,
Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;	pra no espelho me ver com alegria;
ma mia suora Rachel mai non si smaga	mas minha irmã Raquel nunca se afasta

⁵ VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, texto a cura di R. Bettarini, commento secolare e indici a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, S.P.E.S., 1966 -1987.

⁶ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Purgatório*, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro, São Paulo, Editora 34, p. 184, 1998, Edição Bilingue.

dal suo miraglio, e siede tutto giorno. do espelho seu; sentada, todo o dia,
 Ell' è d'i suoi belli occhi veder vaga a olhar seus belos olhos ela gasta;
 com' io de l'adornarmi com le mani; e eu com minhas mãos me embelecer;
 lei lo vedere, e me l'ovrare appaga". para ela: olhar; pra mim só o fazer basta".⁷

Como se constata, ao se referirem à escultura da Vida Ativa os dois biógrafos de Michelangelo mencionaram a existência de um espelho (Fig.4). Contudo, o que eles afirmam ser um espelho trata-se, na realidade, de um estranho objeto que, até hoje, desafia a compreensão de quem o vê, na medida em que uma longa e espessa mecha de cabelos, ao descer junto ao pescoço da escultura e deslizar pelo seu ombro direito, adentra no interior daquele objeto através de um orifício em sua superfície. Ao sair do outro lado do objeto, aquela mecha de cabelos chega a dar a impressão de tratar-se de uma empunhadura. O objeto é sustentado por um nó da mecha de cabelos enquanto, à exceção do indicador que repousa sobre sua borda, os demais dedos envolvem o referido nó. Na borda externa do anel superior desse objeto Michelangelo esculpiu uma máscara demoníaca.

Embora tenham denominado aquele objeto - Condivi primeiro e Vasari depois - como sendo um espelho, em 1619 - ao fundir cópias em bronze da Pietà de São Pedro, da Vida Contemplativa e da Vida Ativa para o altar da Capela Strozzi em Sant'Andrea della Valle, em Roma - Gregorio Rossi preferiu colocar uma pira na mão direita desta última. No início do século XX, o historiador de arte alemão Henry Thode⁸ afirmou que aquele objeto se tratava de um diadema. Porém, a partir dos trabalhos de restauro efetuados entre 1999 e 2003 no sepulcro de Júlio II, o historiador de arte e restaurador Antonio Forcellino disse que o objeto pode ser uma lâmpada a óleo ou uma tocha.⁹

Na realidade, devido à forma da superfície daquele objeto, pode-se dizer que não se trata de um espelho; além disso, contrariando o relato de Condivi, a escultura não se contempla nele, mas mantém o olhar como que perdido em outra direção. No entanto, se por um lado pode-se afirmar que não é um espelho, por outro lado, não se pode afirmar que seja uma lâmpada ou uma tocha, como afirma Forcellino, devido à ausência de uma presumível chama ardente.

Por fim, cabe destacar que nem Vasari, nas duas edições de sua memorável obra, e nem Condivi fizeram qualquer menção às esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa como

⁷ ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia: Purgatório, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro, São Paulo, Editora 34, p. 180, 1998, Edição Bilingue,

⁸ THODE, Henry. Michelangelo. Kritische Untersuchungen über Seine Werke, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, p. 224, 1908.

⁹ FORCELLINO, Antonio. Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica, Torino, Einaudi, p. 162, 2002.

simbolizações no mundo cristão da caridade (boas obras) e da fé. Essa denominação foi incorporada, posteriormente, pela historiografia e passou também a servir de referência para essas duas esculturas. Ainda que os dois biógrafos coevos a Michelangelo não tenham feito qualquer menção a esse respeito em suas biografias do mestre florentino, em anos recentes alguns estudiosos¹⁰ têm considerado o contexto religioso e a suposta influência do debate doutrinário sobre Michelangelo, acerca da questão da justificação, para explicar a entrada dessas duas esculturas no monumento fúnebre de Júlio II em substituição aos dois escravos nus do Museu do Louvre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Purgatório*, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro, São Paulo, Editora 34, 1998, edição bilingue.
- CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da La Ripatransone*, Roma, Antonio Blado stampatore camerale, 16 luglio, 1553.
- FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002.
- FORCELLINO, Maria. *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009.
- GOMES, Waldemar (tese de doutorado). *O sepulcro de Júlio II, de Michelangelo: o movimento reformador italiano e a definição iconográfica do monumento em San Pietro in Vincoli*, Campinas, UNICAMP, 2011.
- KEMPERS, Bram. “Capella Sixtina” Two Tombs One Patron and Two Churches, in *Sisto IV: Le Arti a Roma Nel Primo Rinascimento*, Roma, Edizioni Dell’Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2, 2000.
- PROSPERI, Adriano. *Michelangelo e gli “spirituali”*, in FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002.
- THODE, Henry. *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über Seine Werke*, Berlin, G. Grote’sche Verlagsbuchhandlung, 1908.

¹⁰ FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002; PROSPERI, Adriano. *Michelangelo e gli “spirituali”*, in FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002; FORCELLINO, Maria. *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009; GOMES, Waldemar (tese de doutorado). *O sepulcro de Júlio II, de Michelangelo: o movimento reformador italiano e a definição iconográfica do monumento em San Pietro in Vincoli*, Campinas, UNICAMP, 2011.

VASARI, Giorgio. Delle vite degli più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabui insino a' tempi nostri, Fiorenza, Lorenzo Torrentino, Marzo, 1550.

VASARI, Giorgio. Delle vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, scritte da M Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, Fiorenza, Giunti, 1568.

VASARI, Giorgio. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare e indici a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, S.P.E.S, 1966 -1987.



Fig.1- 1545 - Michelangelo Buonarroti. Sepulcro de Júlio II, mármore. San Pietro in Vincoli, Roma, Itália.

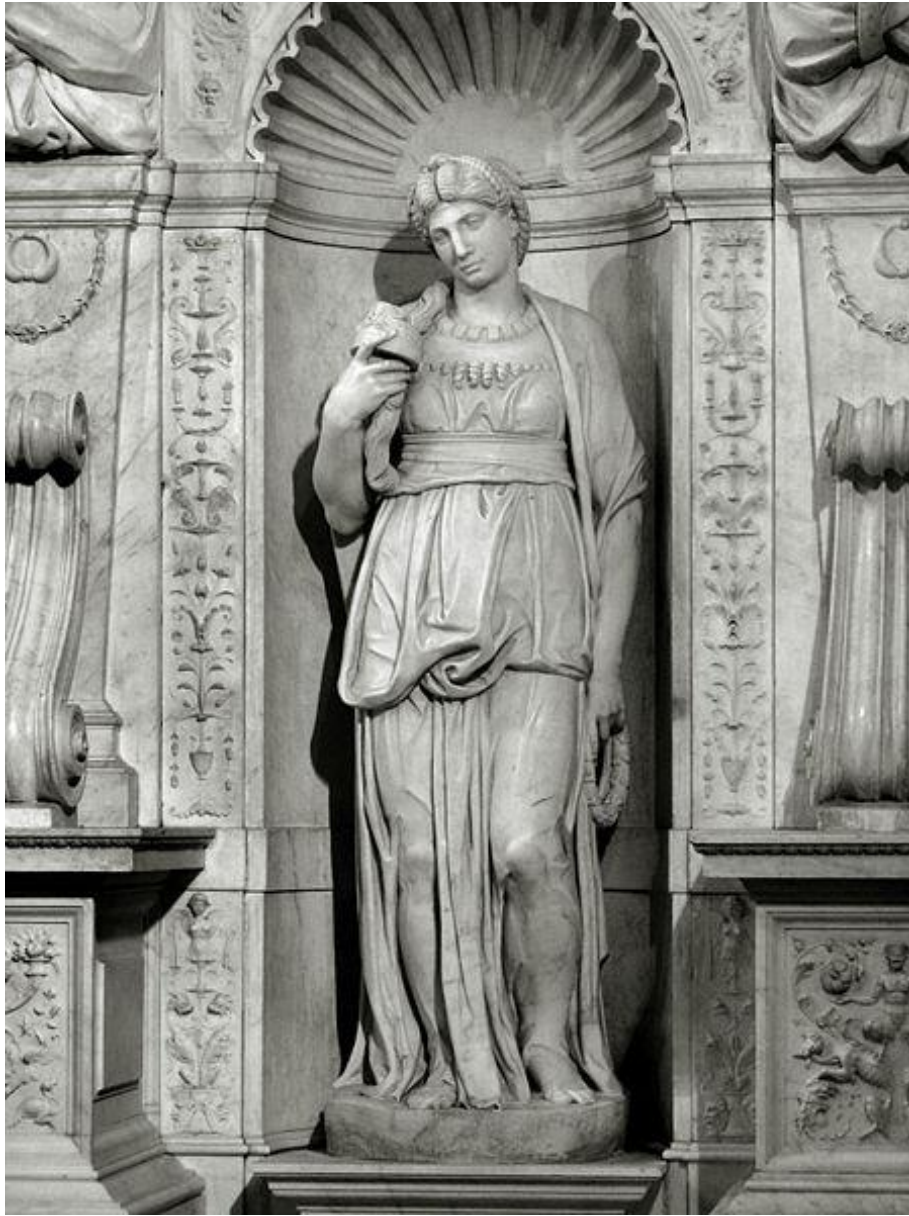


Fig.2 – 1542 - Michelangelo Buonarroti. Vida Ativa, mármore. Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma, Itália.



Fig.3 – 1542 - Michelangelo Buonarroti. Vida Contemplativa, mármore.
Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma, Itália.



Fig.4 – 1542 - Michelangelo Buonarroti. Vida Ativa “detalhe”, mármore.
Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma, Itália.

A HISTÓRIA DA ARTE DO ISLÃ – EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE

Youssef Cherem*

Surgindo no século XIX como uma intersecção de estudos linguísticos, históricos e arqueológicos (o “Orientalismo”) e da história da arte, e estabelecendo-se institucionalmente a partir da segunda metade do século XX, primeiramente nos Estados Unidos, a história da arte dos povos muçulmanos (sob as rubricas de “História da Arte do Islã” ou “História da Arte Islâmica”) vem se estabelecendo como campo de estudos e como subdisciplina acadêmica no âmbito da História da Arte. A história da arte nas culturas islâmicas apresenta desafios particulares na sua inserção na disciplina de história da arte. Em primeiro lugar, há o problema de definição e circunscrição desse campo de estudos: os vários termos pelos quais é conhecido revelam a ambiguidade do termo islã como crença (a religião islâmica) e como matriz cultural (a “civilização islâmica”), e uma falta de clareza em relação à extensão e validade no espaço e no tempo da caracterização de uma produção artística como “islâmica”. A definição mais geral, em termos sócio-políticos, reflete a ambiguidade de uma cultura definida em termos preponderantemente religiosos: a arte islâmica seria representada por obras visuais criadas por muçulmanos, para muçulmanos, ou até mesmo por toda a arte produzida em um ambiente cultural majoritariamente islâmico. Tratar-se-ia de uma arte pré-moderna ou não-histórica, que teria tido seu fim por volta do começo do século XIX. Mas, mesmo assim, sua extensão espaço-temporal apresenta grandes desafios de sistematização: cerca de 1400 anos de arte produzida em um território que vai da Espanha até a Ásia Central, incluindo povos, comunidades políticas, línguas e meios de expressão dos mais variados. Por outro lado, presenciamos uma melhor apreciação da produção das terras islâmicas “centrais” (Oriente Médio e África do Norte) do que nos territórios periféricos (Afeganistão, Ásia Central, Indonésia), o que é agravado pelo fato de que a maioria dos textos acadêmicos é baseada em objetos presentes em instituições ocidentais. Paradoxalmente, entretanto, as regiões que hoje abrigam o maior número de fiéis (Índia, Paquistão e Indonésia) ou que se encontram à margem das “terras centrais” do islã no Oriente Médio (a África, a Ásia Central e o Sudeste Asiático) são, com algumas exceções, periféricas, ou mesmo ausentes do estudo da história da arte islâmica. Dadas essas dificuldades, frequentemente são feitas divisões geográficas, históricas, religiosas ou étnicas (a arte da Espanha muçulmana, a arte otomana, mogol, safávida, mameluca, e assim por diante), ou através do meio artístico (vidro, madeira, livros, metal, arquitetura, cerâmica, tapeçaria). A própria origem do termo

* Doutor. Universidade Federal de São Paulo.

“islâmico” deve ser contextualizada no projeto colonial de geração de conhecimento sobre os povos não-europeus, e só passou a ter uso corrente durante o século XX. Antes de “islâmico”, predominavam, em particular na literatura francesa, categorias étnicas: assim, a arte do Egito após a conquista árabe será definida como “arte árabe”, o mesmo valendo para os outros grandes grupos étnico-linguísticos que adotaram o islamismo – os turcos e persas. A “arte islâmica”, dessa forma, apresenta vários paradoxos e desafios para uma abordagem coerente daquilo com o que a disciplina se propõe lidar. A dicotomia indissociável religião-civilização faz com que, ao contrário da “arte cristã”, “arte budista” etc., a arte islâmica não seja necessariamente religiosa, levando-nos a perguntar: “o que há de especificamente islâmico na arte islâmica?” Além disso, a ideia de “arte islâmica” não é um termo “nativo”, e as implicações abstratas e universalizantes do seu uso só serão sentidas no século XX, e mesmo assim em casos específicos – muitas vezes com um referencial explicitamente religioso, seja por místicos muçulmanos no Ocidente, seja por governos de países com pouca tradição de produção cultural, como os países do Golfo Pérsico, num movimento concomitante à globalização do islamismo como marcador de uma identidade cultural transnacional, o que tem necessariamente implicações políticas, principalmente no contexto político internacional marcado pelo choque do petróleo (1973), a Revolução Iraniana (1979), e finalmente os atentados de 11 de setembro de 2001. Esta apresentação se propõe a fazer um balanço crítico das origens da subdisciplina da história da arte do islã, constituindo-se em uma reflexão preliminar a uma avaliação dos desafios de sua introdução no campo acadêmico da História da Arte no Brasil.

A história da arte islâmica como campo de estudos acadêmico ganhou grande ímpeto depois da década de 1980. Hoje mesmo alguns livros gerais de história da arte inserem um ou dois capítulos sobre a arte islâmica, num lugar um pouco desconfortável, entre arte antiga e a medieval ou em um dos capítulos dedicados à arte não-ocidental (Japão, Índia, China, África, América pré-colombiana).

As definições correntes das manifestações artísticas que se caracterizam como islâmicas têm uma amplitude no tempo e no espaço impressionante. Esse fato, juntamente com a ambiguidade do termo “islã”, referindo-se ora à religião, ora à civilização, presta-se a alguns mal-entendidos e nos convida de imediato a uma crítica ou reformulação dos termos em que se coloca a questão. Permanece, no entanto, a constatação de que, institucionalmente, o termo “arte islâmica” serve para abarcar objetos de estudo no campo da história da arte que de outra forma não teriam um lugar institucional reservado, ou receberiam atenção de forma esparsa. Assim, um estudante da história da arte da Espanha não poderia deixar de considerar a presença árabe no país, e seu legado arquitetônico e cultural de forma mais geral, da mesma forma que estudantes

de arte indiana não podem se furtar das transformações sofridas após a conquista islâmica, especialmente o período do Império Mogol, que vai do século XVI até a colonização britânica no século XIX. Mas, se assim fosse para outras regiões do mundo islâmico, correríamos o risco de fazer um recorte temporal sob a ótica dos estados nacionais, o que implicaria numa transposição das fronteiras geográficas e também culturais para uma configuração política bastante diversa, redundando numa dispersão de fenômenos correlatos em várias disciplinas separadas, e também em composições regionais mais ou menos arbitrárias.

Uma definição bastante abrangente do fenômeno sob a alcunha de arte islâmica seria “a arte feita por artistas cuja religião é o islamismo, para patronos que viviam em terras predominantemente muçulmanas, ou para propósitos que estão restritos ou peculiares a uma população muçulmana ou a um ambiente muçulmano”.¹ Em termos geográficos, tal definição se estende da Espanha, o Norte da África, Oriente Médio e Ásia Central, com algumas incursões em áreas “periféricas” como sul da Rússia, norte da Índia, oeste da China e sudeste da Ásia, que têm hoje um contingente populacional de muçulmanos expressivo: a Indonésia é o país com mais população muçulmana (quase 200 milhões), e há cerca de 150 milhões de muçulmanos na Índia e a mesma quantidade no Paquistão. Mas essas áreas marginalizadas são, com poucas exceções, raramente tratadas. Também se encontra implícita na definição acima o que Sheila Blair caracteriza como “uma relação tênue e problemática com o islamismo”.² Em primeiro lugar, uma constatação óbvia é que nem tudo o que é feito por artistas cuja religião é o islamismo pode ser caracterizado como arte islâmica. Desse ponto de vista, uma pintura do herói persa pré-islâmico Rostam ou do Xá Abbás o Grande são tão islâmicos quanto uma estátua de Saddam Hussein ou um retrato de Atatürk. Além disso, em muitos casos a arte islâmica não lida diretamente com material propriamente religioso ou que tem alguma relação com o sagrado, e em outros casos a caracterização de um objeto como arte islâmica simplesmente ocorre por falta de um adjetivo mais apropriado: é o caso de um cantil embutido com inscrições árabes e cenas cristãs. A assunção de que toda arte criada em um “ambiente muçulmano” (e o próprio conceito de ambiente muçulmano ou cultura muçulmana ou sociedade muçulmana) seria “islâmica” se torna problemática ao considerarmos, além dos casos já citados, as artes das populações cristãs, judaicas, yaziditas, ou em outros casos budistas e hinduístas, sob um governante muçulmano, ou ainda se notarmos que os “patronos que vivem em terras predominantemente muçulmanas” podem não ser, eles próprios, muçulmanos. No entanto, é normal ser feita referência não

¹ VA, “Islamic Art”, in: Turner, Jane (ed.). The Dictionary of Art. London: MacMillan, 1996.

² Blair, *Mirage of Islamic Art*, p. 152. A separação entre o vocábulo “islamismo”, para se referir à religião, e “islã” ou “islão” para se referir à civilização (ou civilizações), não existe em outras línguas, como o inglês – em que islamismo é um termo novo que se refere a uma ideologia política. Eu resolvi manter o uso corrente em português que emprega “islamismo” para se referir especificamente ao fator religioso.

especificamente à religião islâmica, mas sim a uma área geográfica e cultural (em outras palavras, uma civilização) caracterizada pelas três principais línguas e culturas de povos cuja maioria da população adotou o islamismo como religião: os árabes, os persas e os turcos (os indianos e a língua culta dos muçulmanos da Índia, o urdu, sendo um caso à parte).

A especificidade da arte islâmica se nota, no campo acadêmico da história da arte, pelo tipo de produção artística predominante em terras islâmicas. À parte a arquitetura, a pintura é relativamente secundária, e as outras artes são consideradas, no ocidente, como artes menores ou decorativas.³ Assim, grande quantidade da arte islâmica é composta por metais marchetados, cerâmica vidrada, vidro esmaltado, brocados e tapetes, bem como as artes do livro. Como diz Sheila Blair, a arte islâmica é “tudo aquilo que resta”, e composta de definições negativas: “nem uma região, nem um período, nem uma escola, nem um movimento, nem dinastia, mas uma cultura visual em de um tempo e lugar em que as pessoas (ou pelo menos os governantes) adotavam uma religião particular” (Blair, 2003: p. 153).

Outro problema diz respeito à divisão temporal que se estabelece – devido a uma herança não problematizada que vem desde o século XIX (baseando-se em parte na noção de “progresso histórico”, em parte nas ideologias colonialistas), que a arte islâmica começa com Maomé no século VII e “termina” logo que começa a influência decisiva europeia. Naturalmente esses povos não deixaram de produzir arte a partir dessa data, muito menos deixaram de criar e recriar uma cultura visual ligada à religião, mas o tema da degenerescência/decadência cultural, política e militar dos povos colonizados (comparado às “glórias” do passado) se reflete também na arte. A opinião incisiva do viajante francês Maxime du Camp em 1854 é exemplo dessa atitude: “A arte egípcia não está nem em decadência, ela simplesmente não existe mais”.⁴ Baseando sua ideia de arte na noção de “gênio” individual, evolução e progresso técnico/expressivo e singularidade/irreprodutibilidade da obra, a arte dos países muçulmanos estava deixando de ser “genuína”, sendo deturpada pelas forças do mercado (a produção de souvenirs e o interesse pelo exótico fizeram crescer o mercado de reproduções e releituras de períodos históricos) ou pela subjugação política e recepção de formas culturais europeias. Preso entre um passado que não consegue imitar e um presente europeu que não consegue alcançar, o “oriental” não é mais o mesmo que costumava ser. A arte islâmica, nesse sentido, é a definição e circunscrição de um passado.

³ É significativo que a arte islâmica só tenha ganhado um Departamento no Louvre em 2003, sendo que anteriormente estava inserida como Seção no Departamento de Artes Decorativas, e depois no Departamento de Antiguidades do Oriente Próximo.

⁴ Citado em Blair, Sheila S., e Jonathan M. Bloom. *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*. Yale University Press, 1996, p. 311.

Do ponto de vista dos próprios autores sociais aos quais se referem as práticas artísticas em questão, não há evidências de que, antes do século XX, os artistas muçulmanos (ou que trabalhavam para patronos muçulmanos) tivessem alguma noção clara de que estavam produzindo “arte islâmica”. Os artesãos bizantinos enviados para realizar os mosaicos da mesquita de Córdoba, na Espanha, por exemplo, é difícil de avaliar se eles tinham a consciência de estar realizando uma arte diferente, ao contrário de estar criando um trabalho segundo princípios conhecidos, mas para propósitos diferentes. De fato, a categoria de “arte islâmica” só surge em estudos acadêmicos em meados do século XX, e o próprio termo “arte” (*fann*) no sentido ocidental só aparece entre os séculos XIX e XX. Na historiografia ocidental, os termos empregados até o século XIX eram os mais diversos, geralmente com um viés étnico ou geográfico: arte turca, indiana (hindu), persa, árabe, sarracena, mourisca, passando no começo do século XX a maometana, muçulmana e finalmente islâmica.

Da mesma forma como o interesse pelos povos islâmicos data da Idade Média (a primeira tradução do alcorão para latim é de 1143), há também uma longa história de contato com obras artísticas e influências mútuas entre a Europa e as regiões islâmicas. O chamado “Sudário de S. Josse”, hoje no Museu do Louvre, é um pedaço de tecido de seda produzido no Irã antes de 961, e doado pelo rei da Inglaterra Étienne de Blois (sobrinho de Godofredo de Bulhões e Balduíno, Rei de Jerusalém, figuras importantes na primeira cruzada), à Abadia de S. Josse, e era usado para guardar as relíquias do santo. Há também exemplos de jarros de cristal de rochas da dinastia fatímida do Egito (séculos XX-XI) no tesouro da Basílica de São Marcos, em Veneza, e o famoso Batistério de São Luís, uma bacia de latão incrustada com ouro, prata e pasta negra (1320-40), usado como pia batismal para os filhos dos reis da França. Esses objetos exóticos e de luxo eram prezados por sua beleza e raridade (e por essa razão utilizados em contextos religiosos), mas claramente não eram considerados como exemplares de arte “islâmica”.

Isso ocorre também nos empréstimos e cópias de motivos e temas típicos da arte islâmica em contextos ocidentais. A igreja da Theotokos no Monastério de Hosios Loukas em Fócis, na Grécia, construída por volta de 950, tem faixas de tijolos decorativos imitando a forma da escrita kufi, chamado de “pseudo-kufi”, que também aparece na arte medieval europeia (Ettinghausen, 1976). Artesãos venezianos dos séculos XV e XVI decoravam formas de metal tipicamente venezianas com gravações ou marchetaria islâmica, e tecelões italianos imitaram com grande sucesso tecidos otomanos (Blair, 2006).

O suíço Max van Berchem (1863-1921) foi um dos pioneiros no estudo da arte islâmica. Estudou em Geneva, Stuttgart e Leipzig, defendendo doutorado nesta última sobre o imposto territorial (*kharâj*), em 1886. Neste mesmo ano viajou ao Egito, onde, percebendo o estado de

deterioração de vários edifícios do período islâmico, bem como a existência de numerosas inscrições não catalogadas, empreendeu um esforço sistemático para salvar a memória desses “monumentos”, entendidos aqui como “testemunhos históricos” de maneira geral (arquitetura, pintura, artes decorativas, inscrições, moedas, brasões, manuscritos), cuja importância foi negligenciada no estudo da história medieval.⁵ Berchem cunhou o termo *archéologie arabe* para se referir aos seus estudos, sendo seu principal trabalho o *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*, um catálogo de inscrições de vários lugares, onde há a preocupação de inseri-las em contextos históricos e sociais.

O centro para o estudo da história da arte islâmica entre os séculos XIX e XX foi Berlim, onde ressalta a figura do arqueólogo e historiador Ernst Herzfeld (1879-1948). Treinado como arquiteto, participou das escavações arqueológicas de Assur, na Mesopotâmia. Herzfeld via a cultura islâmica como um período entre os outros que o precederam nas civilizações do Oriente Próximo. Sua principal contribuição ao estudo da arte islâmica foi a expedição arqueológica realizada entre 1911 e 1913 a Samarra, capital do Califado Abássida durante o século IX.

Outra figura de proa neste período de fundação da disciplina acadêmica da história da arte islâmica foi o inglês Keppel Archibald Cameron Creswell (1879-1974). Começando sua carreira como engenheiro elétrico, seu interesse o levou, por volta dos 30 anos, ao estudo da arte islâmica, publicando seu primeiro artigo sobre o assunto em 1913. Em 1914 ele decide se inscrever para um cargo no Archeological Survey of India, mas acaba se tornando oficial da Royal Air Force, sendo designado para o Egito, onde passou quase todo o resto de sua vida. Sua obra monumental sobre a arquitetura islâmica foi publicada em *Early Muslim Architecture* (2 volumes, publicados em 1932 e 1940) e *The Muslim Architecture of Egypt* (2 volumes, publicados em 1952 e 1959). O rigor argumentativo, a riqueza de detalhes, a meticulosidade e o escopo enciclopédico da obra de Creswell são até hoje referência no campo da arquitetura islâmica.

No entanto, foi nos Estados Unidos que o estudo da arte islâmica se desenvolveu como disciplina acadêmica à parte. A primeira cadeira de história da arte islâmica foi criada na Universidade de Michigan e ocupada por Mehmet Aga-Oglu, de origem turca, educado em Moscou, Istambul e Berlim. A cadeira foi posteriormente ocupada por Richard Ettinghausen

⁵ «Les monuments musulmans sont négligés, leurs ruines encore magnifiques ne seront bientôt plus que des vestiges informes d'un glorieux et artistique passé, leurs inscriptions historiques disparaissent, il faut immédiatement relever tous les textes gravés sur les mosquées, les tombeaux, les caravansérails, les madrasas, les châteaux forts ou les ponts, photographier les monuments, explorer toutes les régions musulmanes, étudier tous les nombreux objets mobiliers qui ornent les musées ou les collections privées et publier ces textes systématiquement de façon à en faire un commentaire vivant des institutions musulmanes .» Max van Berchem, 1892. In: <http://www.maxvanberchem.org/fr>

(1906-1979) e Oleg Grabar (n. 1929). Ettinghausen trabalhara como assistente de Ernst Kühnel (1882-1964) na coleção de arte islâmica do Museu Kaiser Friedrich em Berlim, e depois de Michigan (1938-44), trabalhou na Freer Gallery of Art em Washington (1967), no Metropolitan Museum of Art (1969-1979) e no Institute of Fine Arts da New York University (1967-79), onde conseguiu uma doação para pesquisa da Fundação Hagop Kevorkian.⁶

Apesar das grandes exposições ocorridas em Londres, Munique e Berlim no começo do século XX, Foi na década de 1970 que o choque do petróleo gerou um grande impulso e interesse pela arte islâmica. Em 1975, sob a curadoria de Ettinghausen, foi inaugurada a maior exposição permanente de arte islâmica nos Estados Unidos, abrangendo centenas de obras desde os primeiros séculos do islã até o século XVIII na Índia. Na França houve duas grandes exposições, reunindo obras de várias instituições, no Palais des Tuileries em 1971 e no Grand Palais em 1977. Em Londres, houve uma grande exposição em 1976, contando com mais de 600 objetos originados de instituições europeias, americanas e do Oriente Médio.

O estudo da arte islâmica sofre com as vicissitudes políticas dos países do Oriente Médio e da Ásia Central, e também com o panorama geopolítico mundial. Um exemplo são os estudos realizados nas ex-repúblicas soviéticas da Ásia Central, aos quais só após o desmembramento da União Soviética começaram a se dirigir pesquisadores ocidentais. Por outro lado, a situação política tornou difícil a pesquisa de campo em países como o Irã e Iraque nas décadas de 80 e 90, respectivamente. E ainda há uma grande disparidade na concepção mais nacional de arte dos países do Oriente Médio – estuda-se arte egípcia no Egito, arte turca na Turquia, e arte iraniana no Irã. Uma concepção de arte islâmica abrangente, englobando os vários povos que se reivindicam essa herança civilizacional, começa a surgir, entretanto, justamente nos países do Golfo Pérsico, devido ao influxo dos petrodólares. Entretanto, a vontade desses países de se colocar na vanguarda cultura do mundo árabe e islâmico é inversamente proporcional ao impacto que a produção local teve no panorama histórico regional; esses países são muito mais receptores e divulgadores do que produtores de bens simbólicos. Apesar de todos esses elementos díspares, podemos propor alguns grandes temas ou características distintivas da arte islâmica. Alguns autores destacam elementos característicos: caligrafia, geometria, arabesco, decoração (Jones, 1976, p. 9). Sheila Blair, no capítulo sobre arte da Oxford History of Islam, destaca a caligrafia, o aniconismo (ausência de figuras), o uso da geometria e do arabesco, o uso da cor, e a noção de ambiguidade interpretativa. O historiador da arte Oleg Grabar, por sua vez, destaca três elementos distintivos na arte islâmica: seu papel social, a abstração, e a tensão entre a unidade e a pluralidade. Esses grandes temas podem ser tratados como ponte de contato com questões mais

⁶ Kevorkian (1872-1962) era um marchand de arte islâmica ativo em Nova Iorque em meados do século XX.

gerais do campo de estudos de história da arte: questões como o significado do ornamento, a abstração e a relação entre a linguagem visual e a linguagem verbal não são, obviamente, restritas à arte islâmica, embora sejam aí preponderantes.

Perspectivas do estudo da arte islâmica no Brasil

A primeira disciplina de Arte Islâmica no Brasil surgiu em 2010, no curso de graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Oficialmente com o nome de “História da Arte do Mundo Árabe e do Islã”, ela se insere no contexto de criar um curso de História da Arte que dê abertura para as tradições não-ocidentais, incluindo também disciplinas obrigatórias de História da Arte da África, da Ásia, e Antropologia da Arte. De fato, esse representa o primeiro esforço, no campo acadêmico brasileiro, de se criar um espaço de reflexão permanente sobre um assunto que lide com o Oriente Médio, ou com a religião islâmica.

A produção intelectual sobre arte islâmica no país é praticamente inexistente. À parte uma tese da USP sobre a mesquita de Ibn Tulun⁷, e de um ou dois livros impressos,⁸ ainda não existe produção ou reflexão sobre o tema no país. Esse fato não é isolado, mas representa o campo acadêmico de várias disciplinas das ciências sociais no Brasil, que tendem a ter um olhar introspectivo, centrado na realidade brasileira (em si mesma ou como ponto de partida para outros contextos). No caso brasileiro, ao contrário do que acontece com a história da África, a história do Oriente Médio ou da Ásia ainda é periférica, talvez por ter menos impacto na nossa identidade nacional (apesar dos milhões de descendentes de libaneses, sírios e japoneses no Brasil).

Só recentemente começaram a surgir estudos antropológicos, históricos e políticos sobre islamismo ou sobre o Oriente Médio. Mesmo as traduções de obras estrangeiras são escassas, de qualidade duvidosa e defasadas em relação à produção internacional.

No entanto, embora ainda incipiente, o estudo das sociedades islâmicas, em qualquer perspectiva do campo das humanidades (direito, economia, relações internacionais, sociologia, ciência política, antropologia, história), deve ser defendido e estimulado, tanto por razões intelectuais e acadêmicas quanto por uma política de inserção internacional. Encontramo-nos num contexto onde o debate público sobre o chamado “diálogo de civilizações” (um termo que está caindo em desuso progressivamente) elevou a produção artística ao status de argumento a

⁷ Rocco, Lygia Ferreira. *A Mesquita de Ibn Tulun como representação da herança arquitetônica árabe* - Estudo da Mesquita de Ibn Tulun como monumento-síntese das características árabes e das transferências de elementos arquitetônicos. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe, USP, 2009.

⁸ Leite, Sylvia. *Simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica*. Ateliê Editorial, 2007. Hanania, Aina Rameza. *A caligrafia árabe*. Martins, 1999.

favor de posições culturais e políticas: basta nos lembrarmos o caso das charges de Maomé, ou da política artística dos Estados do Golfo Pérsico. A arte e a literatura islâmica medievais ou mesmo pré-islâmicas são reivindicadas como herança dos muçulmanos moderados e também pelos regimes autoritários (monárquicos ou republicanos), mas rejeitadas por alguns movimentos políticos ou religiosos islâmicos. Ironicamente, a instrumentalização de um patrimônio histórico e cultural para motivos políticos (juntamente com a recriação e reinterpretação desse legado) nunca foi a exceção, mas sim a norma: a novidade está na expressão virulenta e violenta que essas manifestações de pertença simbólica engendram em determinados momentos. (A utilização de obras mesopotâmicas e abássidas pela propaganda de Saddam Hussein é considerada normal, bem como a assimilação do legado persa pré-islâmico pelo Xá Reza Pahlavi.) Assim, seria inadmissível que um país com as dimensões do Brasil e com suas pretensões de potência regional e de voz ativa na comunidade internacional, continuasse a não oferecer a seu público, tanto acadêmico quanto geral, um espaço de reflexão crítica sobre esses temas.

Referências bibliográficas:

ALLEN, Terry. "Aniconism and Figural Representation in Islamic Art." In: *Five Essays On Islamic Art*. Solypsist Press, 1988.

BLAIR, Sheila S.; Bloom, Jonathan M. *The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field*. The Art Bulletin, 2003, pp. 152-184.

BLAIR, Sheila S.; Bloom, Jonathan M. (eds.) *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen*. Boston: McMullen Museum Of Art, Boston College, 2006.

BLAIR, Sheila S., e Jonathan M. Bloom. *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*. Yale University Press, 1996.

ETTINGHAUSER, Richard. *Islamic Art and Architecture, 650-1250*. Yale University Press, 2003.

ETTINGHAUSER, Richard. "Kufesque in Greece, the Latin West and the Muslim World." A Colloquium in Memory of George Carpenter Miles (1904-1975), New York, 1976.

FLOOD, Finbar Barry. "From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art." In: Mansfield, Elizabeth. *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*. London & New York: Routledge, 2007, pp. 31-53.

GRABAR, Oleg. "What makes Islamic Art Islamic?" In: Grabar, Oleg. *Constructing the Study of Islamic Art*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, v. 3, 2006.

JONES, Dalu (ed.). *Arts of Islam*. Arts Council of Great Britain, 1976.

LEITE, Sylvia. *Simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica*. Ateliê Editorial, 2007.

HANANIA, Aina Rameza. A caligrafia árabe. Martins, 1999.

ROCCO, Lygia Ferreira. *A Mesquita de Ibn Tulun como representação da herança arquitetônica árabe*: Estudo da Mesquita de Ibn Tulun como monumento-síntese das características árabes e das transferências de elementos arquitetônicos. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe, USP, 2009.

O DESENHO E A ARQUITETURA EM LEON BATTISTA ALBERTI E GIORGIO VASARI.

Fernando Guillermo Vázquez Ramos¹

Que é Arquitetura? Quando, e por que surge (nasce)?

Ainda que desmedido, eis aqui o questionamento inicial para este trabalho. Para evitar entendimentos equívocos sobre nossas intenções devemos advertir, imediatamente, que não pretendemos desenvolver um estudo ontológico, propriamente dito (filosófico, digamos). Não pretendemos entender ou explicar a *essência* da Arquitetura, como fonte da qual emana seu *ser*, entre outras coisas porque pensamos que essa essência não passa de uma construção cultural historicamente determinada. Contudo, nos interessa refletir sobre aquilo que permite que ela seja como ela é. Destarte, aceitar e assumir que a Arquitetura existe circunstancialmente é uma premissa fundamental para a construção deste trabalho. Entendemos também que estabelecer essa circunstância nos permitirá refletir mais claramente sobre o sentido da Arquitetura e definir, com melhor precisão, este objeto de estudo.

Nosso mundo, isto é, nós humanidade do século XX-XXI, tende a pensar na arquitetura como tudo aquilo que como patrimônio construído da cultura material nos rodeia desde sempre. A Arquitetura é considerada uma das artes (de fato um dos ofícios) mais antigas praticadas pela humanidade. A necessidade de nos proteger das intempéries obrigou a nossos antepassados hominídeos a começar a construir abrigos que com o andar do tempo, da técnica e dos costumes, se transformaram no que conhecemos como Arquitetura.

Assim, qualquer História Geral da Arquitetura começa nas cavernas e nos primeiros assentamentos das sociedades re-coletoras para se focar a seguir na Babilônia e no Egito. Demoram-se, depois, largamente, na Grécia e na Roma Imperial, para na seqüência mergulhar em séculos de arte medieval, chegando ao Renascimento e ao Barroco, esplendorosos estilos que emergem das trevas góticas. Depois, passa pelo Classicismo e pelo Romantismo, com suas conotações sociais e políticas. Chegando, finalmente, ao período moderno, isto é, ao século XX, mudo de grandes transformações e novos estilos.

Mas, podemos reduzir todas estas diferentes “arquiteturas” à Arquitetura, tal qual a conhecemos hoje? Dito de outra forma: o que hoje definimos como Arquitetura pode ser remetido a todas as construções do passado da Humanidade? As Humanidades passadas têm construído e pensado seu entorno da mesma forma que nós o fazemos? E, esse “nós”, do qual

¹ Doutor Arquiteto. Professor assistente do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Arquitetura e Urbanismo e do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, São Paulo – SP.

estamos falando, refere-se a qual Humanidade precisamente? Quando esse “nós” tem início? Desde quando podemos falar aludindo à arquitetura, de um “nós” que serve de referência a uma específica forma de ser e de fazer arquitetura?

O primeiro impasse que devemos enfrentar é a adjetivação. Não só os adjetivos que a designam desde um ponto de vista estilístico, isto é, grega, romana, gótica, renascentista, barroca, etc., mas também os que a situam num horizonte histórico cultural, como antiga, clássica, moderna. Cada uma destas denominações contém uma série de especificidades (geralmente estilísticas, mas também técnicas e culturais) que permite diferenciá-las e identificá-las como realidades únicas. As diferenciações estilísticas se sustentam em questões figurativas que aproximam determinadas formas e fazem que estas se integrem a uma família particular. Contudo, arquiteturas como a grega, a romana, algumas ramificações do gótico, a renascentista, o barroco (à sua maneira) e o neoclassicismo, ou até, o pós-modernismo do século XX, compartilham formas arquetípicas muito similares, como as ordens. O assunto estilístico trata de sutilezas e de intervalos. Assim, a sucessão de estilos poderia ser entendida antes como uma forma de periodização que como uma análise profunda da arquitetura. O entendimento da arquitetura como antiga e moderna, ou como clássica e moderna é bem mais interessante para nosso trabalho e para nosso ponto de vista.

A diferenciação das arquiteturas entre antigas e modernas já foi abordada de uma forma precisa por Jürgen Habermas, no seu pequeno ensaio “Modernidade versus Pós-modernidade” (1983). Nele o alemão lembra que a primeira vez que o termo “moderno” apareceu foi no século V para diferenciar o mundo pagão (antigo) do mundo cristão (moderno). Durante o renascimento carolíngio os homens também se consideravam modernos, e no século XVII a *Querelle des Anciens et des Modernes* levou a questão à polêmica sobre a autoridade e a introdução do progresso como novo aspecto a ser atendido. O século XX, herdando este entendimento da modernidade como progresso e seguindo o posicionamento romântico de uma modernidade estética e não estilística (isto é, uma modernidade do gosto – do artista – e não da autoridade – acadêmica) apelou para a novidade, para o valor intrínseco do novo, como fator determinante da modernidade.

O Classicismo, antes entendido como um momento reverencial dos mandamentos do passado transformou-se em algo simplesmente “clássico”, algo que se caracteriza por ter-se imposto no passado ao passado, como um momento de novidade, transformando o passado de referente atualizável em dado obsoleto. Assim, Habermas disse que a “modernidade cria seus próprios e auto-referidos cânones do que considera clássico”. (1983, p. 86)

O século XX achatou as diferenças entre modernidade e antiguidade (ou classicismo) projetando sua própria forma de entender o mundo, sua *weltanschauung*, sobre todas as outras Humanidades anteriores. Contudo, o embate entre moderno e antigo, como dicotomia grata à ótica do século XX para explicar o novo como superação, não se aplica a um específico momento da história da arte no ocidente, nos referimos ao Renascimento. O próprio Habermas passa totalmente às margens deste momento, centrando sua atenção nos séculos XII, XVII, XIX e XX, mas não toca o século XV. Século onde as alterações estilísticas, resultantes de novas práticas que deslocaram às antigas, são evidentes e relevantes, mas que contudo não podem ser reduzidas à dicotomia antigo/moderno.

A visão do século XV é diferente, pelo menos no que à arquitetura se refere. A arquitetura humanista não se apresenta em oposição ou como superação da arquitetura gótica, que a precede no tempo. Pelo contrario, os humanistas referiam-se à arquitetura gótica como “arquitetura moderna” da qual pouco tinham a dizer². Não é pertinente pensar num diálogo entre o mundo gótico e mundo renascentista no *Quattrocento*, nem favorável nem desfavorável, como ainda acontecia no século XIV, século propriamente de transição. A Arquitetura que, pela pena dos humanistas, nasce naquele período apresenta-se como um *retour à l'ordre* que invoca a retomada formal da “verdadeira arquitetura”, aquela que se encontrava ainda presente nas ruínas romanas, esparramadas pelas cidades da península itálica.

Mas, as ruínas da Roma imperial só serviam, pelo menos até o século XV, como simples jazidas de onde extrair pedras para as novas construções. O que mudou foi uma forma de pensar e de ver essa realidade. Parte desta mudança de perspectiva se deveu a um ato fortuito: a descoberta, em 1416, no mosteiro de *Sankt Gallen*, de uma cópia do *De Architectura libri decem* (~27ac), um tratado romano sobre arquitetura escrito pelo arquiteto Marcus Vitruvius Pollio (~70-20/25ac). Aquelas ruínas passaram a ter uma significação enorme estudadas sob a ótica deste tratado. Não só quando coincidiam com as descrições do romano, mas também quando não.

A possibilidade do uso de uma referência bibliográfica modificou a relação que o mundo gótico tinha estabelecido com a construção através da forma de atuar das guildas. O principio de autoridade que no mundo gótico se identificava com o trabalho hermético dos artesãos, desenvolvido dentro da relação cíclica “mestre / aprendiz”, foi aniquilado num passar de pena quando o principio de autoridade foi assumido pelas escrituras, pela força incontestável do *Verbo*, plasmado num tratado: o poder das Escrituras!

² Ainda que Vasari seja bem mais contrario à arquitetura e a arte gótica que Alberti, o que demonstra em alguma medida que o século XV convivia melhor com o gótico que o XVI. Ver Vasari, 1807, p. 252, por exemplo.

Se na poesia Francesco Petrarca (1304-1374) assentou as bases desta nova sensibilidade, no campo da arquitetura a proeza se deve a Leon Battista Alberti (1404-1472) que demonstrou sua maestria de “padre fundador” da Arquitetura na elaboração do tratado *De Re aedificatoria Libri Decem* (Roma, 1452). Texto instituidor certamente, pois pela primeira vez encara a arquitetura não como um trabalho braçal, mas como uma disciplina do intelecto exercida por um “artista” que aprendia a arte “pela razão e pelo método” (ALBERTI, apud BLUNT, 2001:23): o arquiteto, que era, pela primeira vez, capaz de projetar em teoria, além de fazer na prática.

Antes de prosseguir acho que seria conveniente dizer a quem exatamente eu chamo de arquiteto; pois não colocarei diante de vós um carpinteiro e vos pedirei que o vejais como o equivalente de homens profundamente versados nas outras ciências, embora seja verdade que o homem que trabalha com as suas mãos serve como instrumento para o arquiteto. Chamarei de arquiteto aquele que, com razão e preceito seguros e maravilhosos sabe em primeiro lugar como dividir as coisas com sua mente e inteligência, e, em segundo, como, ao levar a cabo sua tarefa, colocar corretamente juntos todos aqueles materiais que, pelo movimento dos pesos e a associação e acúmulo dos corpos, podem servir com sucesso e dignidade às necessidades do homem. E, ao levar a cabo essa tarefa, ele precisará do conhecimento maior e que mais excele. (ALBERTI, apud BLUNT, 2001:22)³

A arquitetura e o arquiteto modernos nasceram deste modo, do *conceito* e da *razão* onde um *logos* (λόγος) antigo reinterpretado a partir de uma “visão moderna”, que o posiciona como *conhecimento*, centraliza o problema da arquitetura não mais na materialização mecânica e direta da *Ideia* (BATTISTI, 1993:53), como se fizera no mundo gótico, mas sim como resultado de um processo intelectual capaz de “dividir as coisas com sua mente e inteligência”. (*Op. cit.*)

Esta é a forma na qual se faz arquitetura: esta é “A Arquitetura” – pelo menos na sua circunstância moderna. Uma Arquitetura resultado do “controle racional” exercitado por um intelecto livre sobre aqueles que trabalham a pedra. Encontramo-nos aqui frente ao que Argan chama do princípio teórico da representação como modo de conhecimento (1984:107). Procedimento que, como disse Alberti, requer de “doutrina, sabedoria e discernimento” (*apud* BATTISTI, 1993:53) unificados na postura de um novo artista, o arquiteto – que utiliza outros homens como instrumento.

Argan disse que Alberti “se propõe fundar uma nova arquitetura” (1984:105), mas este pressuposto é incorreto, pois parte de assumir que existindo uma arquitetura, neste caso a gótica, o Renascimento funda uma “nova” que evidentemente a supera. Argan trabalha no umbral

³ Estamos usando a tradução ao português que aparece no livro de Blunt, porém o texto pode ser encontrado em tradução ao castelhano em (ALBERTI, 2007:57), ou ao português em ALBERTI, 2011. Para as versões em latim (1485) e em inglês (1775) ver The Archimedes Project.

conceitual da modernidade que é movida a novidade. Portanto, nos parece importante esclarecer que a denominação “arquitetura gótica” não é procedente se o entendimento do termo “arquitetura” se refere a sua acepção moderna, isto é: aquela que se instaura como procedimento resultante do intelecto só a partir do século XV. Esta Arquitetura, a dos últimos quinhentos anos, utiliza um complexo instrumento de precisão (BATTISTI, 1993:47) capaz de gerar arquitetura sem a necessidade de construí-la: a projeção.

Deste modo, a arquitetura como nós a conhecemos, isto é a Arquitetura Moderna, surge junto com o Projeto. Ou dito de uma forma mais contundente: é através do projeto (como atitude mental) que Alberti se propõe fundar a Arquitetura. Esta arquitetura não é o resultado da materialização pragmática da visão escolástica da natureza em pedra. Ela se desenvolve como *forma mentis* que se trans-forma em sedimentação gráfica (*lineamenta*) para só depois resolver-se numa forma-plástica (a construção) que, contudo lhe é externa. Para Alberti a *Ideia* “não é conhecida pela experiência senão ditada pelo raciocínio, que é o elemento fundamental e prioritário da arte” (ARGULLOL, 1988:9). O raciocínio é o substrato lógico do projeto, sem ele não há processo projetual, e sem este não há Arquitetura (moderna).

Esse ditado da mente é recolhido nos desenhos que estruturam o projeto onde a arquitetura exprime sua circunstância. Assim, Alberti funda, em certo sentido *ex nihilo*, não só a disciplina e a profissão, a maneira de fazer e de pensar a arquitetura, mas inventa a maneira de pensar a arquitetura para fazê-la, o que expõe um sentido e um significado disciplinar que não tinha cabimento no mundo gótico, a pesar de que possa ainda usar algumas das ferramentas representacionais típicas deste mundo (como as maquetas, por exemplo)⁴.

No capítulo I do *De Re aedificatoria*, Alberti proclama que “*tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est*” (ALBERTI, 1485:5)⁵, isto é, “toda edificação é constituída por desenhos e estrutura”. Evidentemente querer resumir em oito palavras (ainda que sejam em latim) o significado de uma disciplina (de uma arte) como a arquitetura é extremamente complexo. Obriga-nos a prestarmos especial atenção em cada termo utilizado pelo nosso autor. Portanto, o primeiro que resulta evidente é que o genovês não escreve “arquitetura” e sim “coisa edificada”⁶. Se bem é certo que o “confuso” tratado de Vitruvius⁷ desfecha o

4 Ainda que voltaremos sobre este assunto, é importante lembrar que Alberti defende a utilização de maquetes, entre outras coisas, porque em meados do século XV o modo de ser da arquitetura moderna estava surgindo e não era dominante. Arquitetos da relevância de Brunelleschi (1377-1446) ainda usavam maquetes para desenvolver o trabalho construtivo, e sendo Alberti um grande admirador do florentino não imaginamos como poderia criticar esta forma de trabalhar tão cara ao grande arquiteto e amigo

5 *De Re aedificatoria* Livro I, cap. I:5 (isto é na pg. 5 do texto do site) ou ver: ALBERTI, 2007:61.

6 Na maioria das traduções utiliza-se a expressão “arte da construção”, ver *op. cit.*

7 Alberti criticou o texto de Vitruvius por considerá-lo confuso. Ver o Capítulo I do Livro V, donde disse que “seu latim era tal que os latinos diziam que parecia grego e os gregos que ele tinha escrito em latim” (2007:243).

(re)nascer da arquitetura, não é menos evidente que é no texto de Alberti que se expõe realmente seu parto. Tal vez seja esta a razão pela qual o tratado não usa o termo “Arquitetura” e sim “Arte Edificatória”⁸: nos alicerces não enxergamos ainda a fachada. Contudo, o entendimento de que a edificação pode ser assumida no seu sentido profundo como Arquitetura vem dado pela denominação do artista que é capaz de levá-la a cabo, e que se descreve na introdução da obra: o “Arquiteto”.

Mas, como esta prática é? Do que esta *res* esta constituída? Primeiro de desenhos e a seguir de estrutura, nos disse o humanista.

Mas, *lineamentis* não são “desenhos” em geral. São desenhos feitos de linhas, isto é, lineamentos⁹. Neste tópico Alberti é enfático e reiterativo durante todo seu texto. A definição de quais são os desenhos adequados ao arquiteto e sua arte estão perfeitamente determinados no “Começo do Livro I”, onde exige também que a “conformação inteira da edificação e sua configuração descansam previamente no traçado mesmo” (2007:61). A “coisa edificada” deve ser constituída a partir de um desenho linear que respeite “ângulos e linhas em uma direção e com uma relação determinada” (*Idem*:62) e não por desenhos e modelos enganosos “que intentam desviar e entreter a mirada de quem contempla o modelo e afastar sua atenção de uma estrita análise das partes que têm que ser consideradas” (*Ibidem*:94). Por esta razão Alberti descarta o uso da perspectiva (“desenho de pintores”) que considera enganosa (“impressões visuais”), pois não mostra as “linhas invariáveis e os ângulos verdadeiros” (*Idem*:95) preocupando-se só pelas aparências. Advoga por desenhos que sejam capazes de refletir “a inteligência do autor do projeto e não a habilidade de operário”. (*Ibidem*:95)

Estes desenhos específicos, disse, “constituem” às edificações. No entanto, que significa que a “coisa” está “constituída”? Por que não, simplesmente dizer, que a “coisa” é?

O termo “constituído” tem uma acepção que resulta interessante para nosso raciocínio. É algo que se estabelece segundo as leis, daí vem “Constituição”, por exemplo. Deste modo, a “coisa edificada” não está (ou no é) “feita” de linhas, e sim estabelecida segundo as leis que estas linhas propõem. E as linhas não são de qualquer tipo, são as que resultam do uso da geometria, são traçados geométricos que dependem de leis conhecidas – aferíveis. Estes desenhos são resultado de processos de conceituação e de verificação que o artista desenvolve, substituindo uns por outros num procedimento totalmente novo: o projeto de arquitetura.

Devo dizer que com freqüência me ocorre conceber obras com formas que, em princípio, me pareciam muito acertadas, mas que uma vez desenhadas revelavam erros gravíssimos, precisamente naquelas partes que mais me tinham dado prazer; tendo que voltar depois,

8 Seguimos a tradução ao português de 2011, *op. cit.*.

9 Em português é um tipo específico de desenho no qual só se empregam líneas geometricamente determinadas.

de forma meditativa, a tudo o que tinha desenhado, e medindo as proporções, reconhecia e deplorava minha negligencia. (apud BATTISTI, 1993:58)

A “coisa edificada” esta feita segundo as leis da estrutura. Ainda que normalmente o termo “*structura*” se traduz por “construção” ou “materialização”¹⁰, pensamos que como a “arquitetura do Renascimento é antes que mais nada uma arquitetura do gosto” (SCOTT, 1970:37), e não uma arquitetura preocupada com a construção, as preocupações de Alberti talvez tampouco sejam com a construção, mas sim com as previsões que têm que ser tomadas para construir.

O próprio de pessoas bem entendidas é conceber tudo previamente e desenhá-lo mentalmente, para que não possa ser dito depois durante a obra ou quando esta esteja finalizada que “não era este meu desejo”; “como teria preferido aquilo outro” . (ALBERTI, 2007:93)

Destarte, o termo “*structura*” não deveria ser entendido como construção e sim como “estrutura” mesmo¹¹. Por esta razão apela Alberti ao velho costume que têm os construtores “que consiste em que meditemos e sejam consideradas uma e outra vez a obra na sua totalidade em cada uma das medidas de todas as partes do edificio”. (*Idem*:94)

O “desenho” albertino é um procedimento de precisão que pretende evitar erros no futuro, é um mecanismo de projeção cuja finalidade é a de desenvolver uma ideia que posteriormente deverá ser materializada seguindo a exata informação transmitida por esses *lineamenti*. A “coisa edificada”, a arquitetura constituída nos desenhos, poderá vir a ser uma “coisa construída” só depois que o esforço do pensamento tenha parido a estrutura completa da arquitetura (das partes e do todo) como resultado da transmutação da *Ideia* em projeto (de arquitetura).

Esta particular forma de ser da Arquitetura (moderna) só foi possível logo que o esclarecido pensamento albertino alcançou o papel. Por esta razão arriscamos a dizer que não há Arquitetura (moderna) antes de Alberti, e que a certidão de nascimento desta Arquitetura sem dúvidas é o *De Re aedificatoria*. Neste tratado imortal ficaram fixadas as definições do que a arquitetura e o arquiteto são, ou pelo menos foram nos últimos 500 anos.

Talvez por esta razão, Giorgio Vasari (1511-1574), grande admirador e leitor de Alberti, no seu livro *Vite de piu eccellenti Pittori Scultori e Architetti* (1550/68) não define

10 Traduzem *structura* por “construção” Battisti (1993) e na tradução do *Re aedificatoria* ao português (ALBERTI:2011), por exemplo, e por materialização na tradução do mesmo livro feita ao castelhano por Javier Fresnillo Núñez (ALBERTI:2007).

11 Uma das acepções que o dicionário Aurélio dá para a palavra estrutura é: “a disposição dos elementos o partes de um todo; as formas como esses elementos ou partes se relacionam entre si, e que determina a natureza, as características ou a função ou funcionamento do todo” (1999:845). Esta definição surge da acepção latina da palavra, o que reforça o entendimento que Alberti poderia estar dando ao termo.

expressamente o que seja a arquitetura, embora trate dela nos primeiros sete capítulos do primeiro volume. A apresentação da arquitetura é descritiva e relacionada com os materiais ou com as cinco ordens, por exemplo. Ainda assim, numa passagem escrita para criticar certos arquitetos “plebeus e presunçosos” de sua época, define o que a Arquitetura não é: toda aquela obra “sem desenho feita quase ao acaso, sem o uso de decoração, ou de arte, nem ordem nenhuma, todas as coisas monstruosas e piores que o alemão”¹². (1807:252)

Ainda que pelo avesso, esta definição se enquadra perfeitamente na definição positiva feita pelo genovês: arquitetura como estrutura e desenho, produto da inteligência do autor do projeto que foi capaz de meditar e considerar a totalidade e cada uma das medidas de todas as partes do edifício.

Mas, existe uma diferença interessante na maneira de ver o processo de projeção de Alberti e de Vasari quanto a suas opiniões sobre o modelo. Alberti defende o uso de modelos no mesmo capítulo que apresenta os *linemaineti* como desenhos adequados para o trabalho do arquiteto, insistindo em que “graças aos modelos se consegue que possamos ver e considerar à perfeição” (ALBERTI, 2007:94) todos os aspectos do projeto. Ainda apresenta o modelo como o objeto no qual será possível “sem nenhuma repercussão” (monetária) fazer todas as alterações necessárias para atingir a perfeição do projeto.

Vasari tem ultrapassado conceitualmente esta reminiscência gótica e defende o uso exclusivo de “perfis” e “lineamentos”, pois eles são “o princípio e fim” da arte (de construir), o que resta (incluídas as maquetas) são obras de artesãos.

Aqueles [desenhos] que têm as primeiras linhas em torno [do objeto] são chamados de perfis, contornos ou lineamentos. E todos estes perfis ou lineamentos, como queiram chamá-los, servem tanto à arquitetura e à escultura como à pintura. Mas especialmente à arquitetura; pois os desenhos daquela não são compostos senão de linhas, que é exatamente o que o arquiteto [faz], que [é] o princípio e o fim de aquela arte, porque o restante, utilizando modelos de madeira provenientes daqueles desenhos, nada mais é que o trabalho de marmoristas e de pedreiros. (VASARI, 1807:300)

Entretanto, a definição do desenho, e da relação que o arquiteto tem com ele, é apresentada no primeiro capítulo dedicada à pintura (Cap. XV, *Idem*:298). Ainda que, percebe-se claramente a influência do pensamento albertino nas distinções estabelecidas entre as diferentes maneiras de entender o desenho para cada uma das artes (arquitetura, escultura e pintura), não deixa de chamar nossa atenção a debilitação do rigoroso enquadramento apontado por Alberti. Certamente a árdua tarefa de definição de uma disciplina (uma arte) inexistente antes do século

12 O texto trata de uma crítica ao uso da ordem composta e às referências à arquitetura “Tedesche” (alemão), isto é, gótica (VASARI, 1807:255).

XV estava concluída à época de Vasari, isto é, cem anos depois da finalização do *Re aedificatoria*. A História da Arte encontra a arquitetura definida e assimilada pela sociedade maneirista do século XVI. Já não cabe dúvida para este autor o que um arquiteto é, quais suas funções e seus deveres. Não cabem dúvidas, tampouco, sobre a significação da Arquitetura, suas especificidades e suas intenções.

Em “*Che cosa sia disegno*” o aretino disse que o desenho “padre de nossas três artes (...) procede do intelecto, cavando de muitas coisas um juízo universal semelhante a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza” (1807:298). Expressa aqui o esforço demandado, pois os desenhos não são um produto do intelecto, são o próprio processo de “cavar” que é capaz de extrair a forma.

Ainda que possa ser encoberto pela *grazia*, o esforço implícito no processo do desenhar é reconhecido como um procedimento árduo que precisa de um esforço de aprofundamento e de reflexão para dirimir entre “*molte cose*”. Alberti já tinha advertido a seu leitor, e Vasari era um leitor atento e devoto, para não se precipitar, nem sequer quando tudo estivesse desenhado e acertado, pois quando “cesse o entusiasmo” deverá voltar o artista a “examinar todo o projeto de novo mais a fundo (...) de uma maneira mais reflexiva” (2007:95). Desenhar é um processo árduo que requer reflexão, e ainda que no tempo de Vasari este fadigoso trabalho tivesse que ficar escondido embaixo do manto da genialidade do artista, capaz de declarar e expressar o conceito que se esconde na alma, fica evidente no texto do historiador que era consciente desta situação já apontada por Alberti.

A consolidação da profissão de arquiteto, na *Accademia delle Arti del Disegno* (1562), também obra de Vasari, dá a pauta do grande avanço que a profissão alcançou em tão pouco tempo, uma demonstração sem dúvidas de que se tratava de uma necessidade social e produtiva. A projeção, como arte de prever e de garantir a construção, era uma atitude imprescindível para a construção de um mundo que tinha ultrapassado as fronteiras das muralhas medievais, e ainda mais, as fronteiras do *Mar-oceano*. Se bem pode ser certo, como disse Blunt, que a energia e o racionalismo renascentista já não existem no maneirismo (2001:123) e que a ênfase na *grazia* destrói a qualidade racional que instaurou as regras que fizeram possível o reconhecimento da profissão e da Arquitetura (moderna), também é certo que a alteração e a liberação dos sistemas de projeção das regras clássicas, estipuladas por Alberti, abriram novos caminhos de experimentação que possibilitaram, por exemplo, a entrada da perspectiva como forma projetiva, o que acontecerá no século XVII.

Foi Vasari, por último, o primeiro em chamar de moderno (ou de *maniera moderna*) a seu tempo (CASTELLI, 2005:22), destruindo a relação única que, na época de Filarete e de Alberti,

mantinham essas duas concepções do mundo, só que invertidas na sua temporalidade. Acabava o período da fundação e começava o da consolidação da modernidade, que se estenderia até nossos dias sob o signo da genialidade do artista e da capacidade do desenho como procedimento de concepção daquilo que formado na mente se “expressa com as mãos”. (VASARI, 1807:299)

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. *De Re aedificatoria*. Madri: Akal, 2007. [1485]
- _____. *Da Arte Edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. [1485]
- _____. *De Re aedificatoria libri decem*. Original em latim (1485) e tradução inglesa (1775), ver: “The Archimedest Project”. Digital Research Library, em: <http://www.archimedes.mpiwg-berlin.mpg.de>. Acesso em 2009 e 2011.
- ARGULLOL, Rafael. *El Quattrocento*. Barcelona: Montesinos, 1988.
- BATTISTI, Eugenio. *En lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiepolo*. Madri: Akal, 1993. [1985]
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. [1940]
- CASTELLI, Patrizia. *A estética do Renascimento*. Lisboa, Estampa, 2006.
- HOLANDA, Aurélio B. de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- HABERMAS, Jürgen. “Modernidade versus Pós-modernidade”. In *Arte em Revista*, São Paulo: Centro de Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, p. 86-91, 1983.
- KRÜGER, Mário. “As leituras e a recepção do *De Re aedificatoria* de Leon Battista Alberti”. Ver: *Revista eletrônica Monalisa* (Acesso em 2009) <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/MarioKruger/ParaumaLeituradoDeReAedificatoria.htm..>
- SCOTT, Geoffrey. *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Barral, 1970. [1914]
- VASARI, Giorgio. *Vite de piu eccellenti Pittori Scultori e Architetti*. Milão: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1807.
- _____. “O primado do desenho”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2006, pgs. 19-23

HISTÓRIA DA ARTE E MUSEOLOGIA – A EXPERIÊNCIA COM O ACERVO BANERJ

Viviane Matesco¹

A comunicação visa refletir sobre a especificidade da pesquisa em História da Arte em um museu público tendo como universo uma coleção proveniente de um banco estatal liquidado: o acervo Banerj. A coleção é constituída por 880 obras de arte entre gravuras, desenhos, pinturas e esculturas do século XIX e XX; desatacam-se litografias de Adolphe D' Hastrel, Emil Bauch, pinturas de Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Bonadei, Portinari, Guignard, Volpi e um número expressivo de gravuras de Goeldi. Formada no início da década de 60 pelo Banco do Estado da Guanabara, a coleção “Banerj” carrega desde o início a marca da duplicidade que acompanhará sua trajetória: estar ligada a um banco e ao mesmo tempo ser via de política pública cultural. A origem da coleção relaciona-se às comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, evento determinante para a aquisição das primeiras obras; daí o grande número de litografias de panoramas e vistas da Baía de Guanabara, bem como de pinturas focalizando a paisagem carioca. Nesse período o Rio de Janeiro passou por mudanças profundas como a transferência da capital do país para Brasília (1960) e a criação da Cidade-Estado da Guanabara (1960-1974). A relação entre a criação do novo estado, a afirmação da cidade em face da perda do status de capital do país e a expansão do antigo banco, sintetizava o momento. Desse modo, a coleção apresenta uma dupla faceta ao historiador: pesquisar suas obras e refletir sobre a memória de um momento histórico e artístico que a constituiu. Em 1975, com a fusão dos Estados da Guanabara e do Estado do Rio de Janeiro, o banco passa a se chamar Banerj e durante duas décadas promove vários eventos culturais não só ligados à coleção inicial, mas também como via de promover as artes no Estado. Em função disso, o acervo Banerj não se constitui apenas de obras de artes, mas de documentação proveniente da atuação cultural do Banco; desde fichas de movimentação de obras, cromos, cartazes, catálogos, fitas gravadas com artistas e demais documentos oficiais de eventos como as exposições organizadas na Galeria Banerj.

O acervo Banerj significa a memória dessa transição uma vez que se constitui de farto material documental relativo à coleção de arte, às mudanças político-administrativas, aos eventos, instituições e mecanismos de incentivo à cultura. O entrelaçamento entre personalidades, eventos históricos e referências artísticas permite compreender mais de 40 anos de relacionamento entre a conjuntura cultural, política e econômica do Estado. A análise das obras, o momento e a forma da aquisição permitiu levantar os critérios que nortearam as compras

¹ Prof. Adjunto Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Artes pela UFRJ. Pesquisa realizada pelo Museu do Ingá/ Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

e compreender como suas lacunas correspondem a posicionamento artístico nos anos 1960. O levantamento de eventos e dados desde sua formação ao tombamento em 2005 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), revela aspectos importantes da coleção e do universo cultural que a permeou.

O projeto Coleção Banerj supõe duas fases; a primeira centrada na pesquisa do acervo e documentação e a segunda nas estratégias para torná-lo disponível. A experiência de lidar com inúmeras catalogações e farta documentação, obras de arte de valor inquestionável, meras reproduções emolduradas e tombadas e até mesmo objetos de decoração que adornavam as salas do banco, mostrou-se um desafio tanto para a museologia quanto para a pesquisa em história da arte. A primeira etapa do projeto com duração de 18 meses contou com a participação de museólogos do Museu do Ingá e com estudantes de arquivologia e produção cultural da Universidade Federal Fluminense. Com uma coleção de tal abrangência, a estratégia utilizada foi agregar especialistas na pesquisa dos diversos segmentos da coleção. De uma imagem de São Sebastião do século XVIII, passando por obras de viajantes do século XIX, a artistas modernos, foram examinadas momentos e questões importantes da arte brasileira. O resultado dessa fase da pesquisa bem como da história da coleção foram discutidos em um colóquio e uma publicação (no prelo) por importantes historiadores da UFF, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, como Roberto Conduru, Maria Luisa Távora, Ana Cavalcanti, Vera Beatriz Siqueira, Glória Ferreira, Luis Sergio de Oliveira, Guilherme Bueno, Nancy Rabelo, Almir Paredes, Dora Silveira, Marcelo Campos, Valéria Salgueiro, Cláudio Valério Teixeira, Frederico Moraes. A investigação, entretanto, situa-se como o início de um processo que busca dar visibilidade ao acervo, aprofundar o conhecimento de suas obras e torná-lo acessível não só para outros historiadores como para públicos diversificados.

O acervo Banerj pode ser analisado a partir de quatro períodos bem distintos. O primeiro, do início da década de 1960 até o período da fusão 1974/75, significa o momento no qual a parte mais relevante da coleção foi adquirida a partir de critérios específicos e do olhar de um artista que representava uma vertente do meio artístico dos anos 60. Aqui há uma lógica de aquisição com objetivos claros, configuração que analisaremos depois com maior profundidade. Dessa fase, no entanto, não restaram documentos e só podemos compreendê-la por intermédio da análise das próprias obras e por relatos de artistas e pessoas que o vivenciaram. De 1974/75 a 1980, momento da fusão e de reestruturação administrativa dos dois Estados, bem como do banco, é o período que fornece os primeiros documentos relativos à coleção que se encontra no acervo. É significativo que o inventário das obras tenha ocorrido em outubro de 1974 e evidencia a preocupação com o novo estatuto que a coleção iria assumir com a fusão em março de 1975.

As obras de arte, que na primeira fase da coleção eram distribuídas pelas agências, como a pintura *Gente da ilha*, de Di Cavalcanti, locada em Paquetá, nesse segundo momento, adornam as salas dos departamentos da sede. Das fichas de catalogação também constam as restaurações efetuadas, participação em exposições, bem como o valor de compra e avaliação das obras. Além das fichas que se estendem até a década de 1990 com novos dados das doações do período da Galeria Banerj, também integram o acervo pastas com reportagens de cada artista com obra na coleção e apresentam a data inicial de 1975. A ampliação da coleção nesse período ocorre, sobretudo, por dois fatos. O primeiro é a incorporação de obras a partir do processo de falência do Banco Halles, ao todo 46 obras, sendo grande parte reproduções que, no entanto, foram inventariados como obras de arte. O fato demonstra que a essa altura já não havia, como na primeira fase da coleção, um olhar artístico preocupado com a aquisição de nomes relevantes da arte brasileira. Ao contrário, a incorporação de numerosos elementos de caráter diverso ao acervo revela uma burocratização da coleção vista sob a perspectiva de uma relação patrimonial. No entanto, outro elemento indica abordagem mais profissional: a aquisição de duas tiragens de xilogravuras de Goeldi realizadas por Reis Júnior, em 1976, e assinadas por Beatrix Reynal em 1977, a partir de matrizes da coleção. Esse processo foi intermediado por Clarival do Prado Valadares, crítico que terá papel relevante na implementação da Galeria Banerj.

A Galeria de Arte Banerj funcionou entre 1980 e 1987 tendo como coordenadores Clarival Valladares (1980/1982), Geraldo Edson de Andrade (1982/1983) e Frederico Moraes (1984/1987). A Galeria passa a realizar exposições envolvendo a coleção e também cria uma estrutura para expor novos artistas. A montagem e filosofia da galeria foram criadas por Clarival Valladares, pesquisador de arte, que nos anos 1960 destaca-se como crítico tendo assinado a coluna de arte do *Jornal do Brasil* por vários. Os critérios para seleção previa artista radicado no Rio de Janeiro com um currículo com duas premiações em salões e uma individual. A galeria proporcionava pôster e convite para a exposição e o artista doava uma das obras expostas para o acervo Banerj. Doente, Clarival Valadares indica Geraldo Edson de Andrade para substituí-lo. Em entrevista, Edson de Andrade relata que seguiu a filosofia e as normas instituídas por Clarival Valadares. As individuais, tanto de artistas iniciantes quanto daqueles consagrados, como Edith Behring, foram entremeadas por exposições temáticas e históricas com obras do Banerj e de coleções particulares, como “Autorretrato brasileiro” e “Guignard, 20 anos da morte”. Nesse período também foram feitas novas aquisições como uma pintura e desenhos de Burle Marx e gravuras de Anna Letycia, Edith Behring e Fayga Ostrower. Geraldo Edson de Andrade esteve ligado ao acervo Banerj em três momentos: o primeiro como consultor da galeria

Banerj, depois quando realiza levantamento e catalogação das obras para a editora Spala² com a revisão da catalogação que corrige diversos equívocos como, por exemplo, várias reproduções de Tarsila do Amaral inventariadas como obras de arte. O terceiro momento, já em 1996, promove a exposição “Visões do Rio: 50 anos de Banerj”, no Museu de Arte Moderna, com título inspirado na obra *Visão carioca*, de Cícero Dias,.

Sob a coordenação de Frederico Morais³, a galeria promoveu um Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro, mas de modo diverso das gestões anteriores; a maior parte dessas exposições não contava com obras do acervo. Morais pesquisou momentos relevantes da arte carioca mesmo que não tivessem relação com as obras da coleção.⁴ Também não deu continuidade às exposições individuais que resultavam em doação de obra para o acervo. A proposta era fazer mostras com forte caráter documental com o intuito de pesquisar e remontar exposições históricas do Rio de Janeiro. Essas mostras tiveram grande repercussão a ponto do meio artístico até hoje identificá-las à coleção Banerj. Fotos documentais de trabalhos e peças gráficas de exposições históricas, como a Capa do catálogo da exposição do Grupo Guignard na ABI, em 1943, documentações fotográficas como a série *Sapatos Quentes* de Guilherme Vaz, de 1969, cromos, fitas cassetes com palestras e depoimentos, provas para catálogos e cartazes, além de pastas com relatório de obras, visitação e material de imprensa de cada uma das exposições representa um acervo resultante de uma pesquisa realizada durante dois anos e que deveria ser disponibilizado ao público. A Galeria Banerj foi fechada em função da intervenção federal no Banerj em 1987.

Na última fase, o acervo está vinculado ao Instituto Banerj de Ação Cultural. Inaugurado em 1989 com uma exposição realizada no Paço Imperial, o Instituto constituía-se como uma associação sem fins lucrativos relacionada a Secretaria de Cultura do Estado com a finalidade de viabilizar operações de caráter cultural e a utilização de patrocínio. Com a privatização do banco foi firmado convênio em 1998 com o Governo do Estado do Rio de Janeiro e o BANERJ em Liquidação Extrajudicial pelo qual o acervo Banerj ficaria sob a guarda do Estado na reserva

² Edson de Andrade chegou a preparar a publicação sobre o acervo pela Spala Editora, mas segundo ele, o livro não saiu em função da intervenção no Banerj. Todo o material integra o Acervo Banerj/Museu do Inga.

³ Frederico Morais participou do Colóquio Banerj (2009) dando um detalhado depoimento sobre o trabalho realizado na Galeria.

⁴ A sequência das exposições foi: “Neoconcretismo/1959-1961” (1984), “Grupo Frente. I exposição nacional de arte abstrata: 1954-1956” (1984); “Rio: vertente construtiva”, reunião das exposições “Neoconcretismo” e “Grupo Frente”, circulou por museus de Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre; “O Rio é lindo” (1985); “Retrato do colecionador na sua coleção [Chateaubriand]” (1985), itinerou para Belo Horizonte; “Opinião 65” (1985); “Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil, 1940-1948” (1985), itinerou para o MAM de São Paulo; “Tempos de guerra: Hotel Internacional” (1986); “Pensão Mauá” (1986); “Depoimentos de uma geração 69/70” (1986); “Rio: vertente surrealista” (1985); “A nova flor do abacate e dissidentes” (1987), “Rio de Janeiro, fevereiro e março”, (1987).

técnica no Museu do Ingá. Ainda com estatuto indefinido, a coleção foi resguardada por processo de tombamento do INEPAC (2005).

A Coleção BEG

Coleções de banco são diferentes daquelas de indivíduos como as de Raymundo Castro Maya, Sergio Fadel, João Sattamini ou Gilberto Chateaubriand, mesmo que essas coleções se tornem públicas, elas revelam, pelo menos inicialmente, um gosto particular de um indivíduo, pois as escolhas evidenciam uma bagagem cultural e uma orientação estética. Significam também estabelecer uma relação afetiva com as obras e mesmo com os artistas quando estão vivos. Mas mesmo envolvendo afetividade, uma dose de racionalidade é inerente à coleção, uma vez que ela supõe um conjunto a partir de critérios, o que implica a aquisição de elementos para cobrir suas ausências. Várias empresas, especialmente bancos, possuem acervos respeitáveis, como aquele do Banco Itaú, os que pertenceram aos bancos Bozano Simonsen, Chase e Sudameris. Uma coleção de banco fica a meio do caminho entre o caráter particular e individual do gosto do colecionador e o distanciamento de uma coleção formada por um museu, pois nela interfere tanto o gosto do banqueiro e a opção por um investimento, como também o desejo que a coleção evidencie simbolicamente a potência do banco.

A coleção de um banco público como a do Banco do Estado da Guanabara expressou não só a potência da instituição, mas da própria conjuntura particular do Estado que representava. Nesse período o Rio de Janeiro passou por mudanças profundas como a transferência da capital do país para Brasília (1960) e a criação da Cidade-Estado da Guanabara. A Coleção BEG começou a ser formada no início dos anos 1960 em parte em função das comemorações do IV Centenário da cidade, mas, sobretudo, com o propósito de expressar a pujança artística da Cidade-Estado. A identificação da cidade como capital cultural, construída ao longo da trajetória da cidade enquanto capital do país seria reforçada e redimensionada por intermédio da idéia de uma Cidade-Estado voltada para as artes e as expressões culturais de vanguarda. A relação entre a criação do novo estado, a afirmação da cidade em face da perda do status de capital do país e a expansão do antigo banco, sintetizava o novo momento e explica em grande parte a formação da coleção BEG. O Banco do Estado da Guanabara foi a via para a consolidação desse papel cultural que a cidade-estado deveria assumir. O BEG foi resultado de uma política agressiva, de uma cidade-estado que queria ser independente financeiramente⁵. Carlos Lacerda fez uma verdadeira revolução do pequeno banco, não medindo esforços políticos para o seu crescimento. A construção do edifício-sede inaugurado em 1965 marca o ápice dessa política e refletia a

⁵ Ângela Moulin Penalva Santos (FGV: 2003) analisa como o Estado da Guanabara como cidade-estado contava com tributação de origem estadual e municipal, esse privilégio de dupla arrecadação viabilizou o financiamento de verdadeira reforma urbana. Nesse contexto, o BEG se beneficiou dos depósitos da população, o que repercute no poder de financiamento de diversas obras públicas.

pujança do banco; um moderníssimo prédio, dotado com sistema de processamento de dados, um sistema de comunicação privativa, algo só comparável no exterior; decorado com o que de melhor existia em móveis modernos no país, como mobiliário da OCA e Tenreiro.

Desse modo, o ano de 1965 foi emblemático, pois se comemorava o 4º Centenário do Rio de Janeiro e a inauguração do edifício-sede. A formação da coleção de arte do BEG não pode ser desvinculada desse contexto, pois significa a afirmação da potência do Estado e de seu banco. A relação com a nova sede e o 4º Centenário é evidente nas encomendas dos grandes painéis de Cícero Dias, Di Cavalcanti, Carybé e Emeric Marcier. A narrativa da fundação da cidade e de seu santo padroeiro, São Sebastião, está presente na escultura em madeira do século XVIII, nas obras de Benjamim Silva, Francisco Brennand, Enrico Bianco, Marcier e Guignard. Ao contrário dos demais, o São Sebastião de Guignard (*Martírio de São Sebastião*.) não foi uma encomenda para ocasião, foi garimpado como comprova a aquisição na Petite Galerie em 1965. A temática da cidade expressa nos grandes painéis e em inúmeras obras retratando o Rio de Janeiro dá o tom comemorativo da formação da coleção, como por exemplo, na obra de Kalixto *Iluminação à Gás do Rio de Janeiro* doada pelo próprio governador Lacerda. A aquarela de Cícero Dias, de 1930, *Graff-Zeppelin* que marca sua passagem pelos céus cariocas. Do Rio, boêmio e folclórico, de Di Cavalcanti, ao Rio, anônimo e silencioso, de Goeldi a cidade domina a coleção nessa primeira fase. A aquisição de obras com paisagens de viajantes do século XIX seja em aquarela, litografia ou mesmo pela edição de álbuns da Coleção Mauá, o de número I, *O Rio no tempo da Coroa* (Benjamim Mary, William Gore Ousseley), em 1961, o de número II, *Panorama do Rio de Janeiro* (Iluchar Desmons), em 1963 e o número III, *O Rio de Janeiro na Maioridade* (Barão de Planitz/Karl Robert), também constituiu um elemento de afirmação da identidade da cidade. Destacam-se entre elas, as gravuras realizadas a partir da fotografia, como a cromolitografia *Vista Panorâmica da Baía de Guanabara*, 1872, de Emil Bauch e a litografias de Victor Frond.

Se de um lado a temática da cidade é o critério principal para seleção das obras, a análise das primeiras aquisições também evidencia a ambição de constituir um conjunto da arte moderna brasileira. O artista José Paulo Moreira da Fonseca, advogado do banco na época, ficou encarregado da escolha das obras, fato que implica uma concepção e um olhar representativo de parte do meio artístico da época. Além dos grandes nomes como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, a maioria das aquisições significam a sobrevivência da modernidade nos anos 1960; os artistas do grupo Santa Helena e do Núcleo Bernardelli são representados tanto com obras das décadas de 1930/40, quanto por trabalhos da década de 1960. Dessa maneira, mostra-se com clareza a opção de alguns deles pela abstração, como em Ado Malagoli e em Volpi. A coleção expressa um posicionamento artístico ao apresentar o embate entre figuração e abstração, embate

que dominou a cena artística nos anos 50, sem a presença de um único trabalho de abstração geométrica e construtiva. O cubismo revisitado e tardio adotado pelo próprio José Paulo Moreira da Fonseca, Carlos Scliar e Ernesto Lacerda sintetiza uma visão na qual a geometria apenas pontua a narração.

A importância das matrizes de Goeldi, adquiridas em 1965, também explica a importância da gravura na coleção, configurando um expressivo conjunto com Anna Letycia, Zaluar, Darel, Marcelo Grassaman Eduardo Sued, Fayga Ostrower, Edith Behring, entre outros. No texto de “De Goeldi a Darel”, Clarival Valladares analisa a importância de Goeldi como professor e tece considerações sobre alguns de seus discípulos; como o crítico desempenhou papel importante na aquisição das obras de Goeldi, conclui-se que a idéia de formar um conjunto da gravura na arte brasileira foi uma linha que permeou a formação da coleção.

Outra característica que transparece nesse primeiro grupo de obras é a relação entre arte e literatura, exemplificada na própria duplicidade do poeta e pintor José Paulo Moreira da Fonseca, e explica, em parte, a ênfase narrativa das aquisições. Essa relação, no entanto, pode ser ampliada, pois muitos artistas modernos mantinham estreitas relações com escritores ou editores para quem realizavam ilustrações, como Goeldi com a série *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski. Também a relação de Guignard com poetas como Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Aníbal Machado demonstra o entrelaçamento das duas áreas. Uma aquisição importante, como a coleção João Condé manifesta esse convívio entre escritores e pintores. Um dos diretores do *Jornal de Letras*, que publicava poesias e contos dos principais escritores brasileiros, Condé vendeu 29 trabalhos com destaque para os guaches de Cícero Dias, Antonio Bandeira, Eric Marcier e desenhos de Goeldi, Guignard, Portinari, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Pancetti, Bonadei, Augusto Rodrigues, Santa Rosa, Fayga Ostrower, Clóvis Graciano. Outra procedência de grande relevância foi a coleção Geraldo Longo; são 33 trabalhos de artistas como Guignard (*Retrato de D. Titã e Trecho do Parque*), Anita Malfatti, Pancetti, Portinari (1 aquarela, 1 litogravura, 2 desenhos), Segal, Visconti, Maria Leontina, gravuras de Grassmann, Anna Letycia, Isabel Pons, Darel, De Iamônica, Milton Dacosta. Nessa primeira fase a maior parte dos trabalhos foi adquirida por compra (314), seja diretamente dos artistas, de terceiros (141) ou realizada em galeria de arte.

O total de 875 itens tombados no acervo Banerj induz a uma dimensão equivocada da coleção pelos seguintes fatores: a catalogação de uma obra em suas partes como as reproduções dos três álbuns editados em 1961, 1963 e 1964 inventariadas separadamente em 74 itens. Em função do estatuto do acervo ainda estar ligado a uma massa falida, fato que impede o descarte de qualquer elemento, grande número de reproduções sem qualquer valor continua a fazer parte

do total do acervo. Goeldi apresenta 326 itens no banco de dados atual, com 104 matrizes, 218 xilogravuras (sendo 208 tiragens das matrizes da coleção), 14 desenhos. Se levarmos em conta que as tiragens póstumas de Goeldi (208 itens) foram feitas a partir das matrizes adquiridas em 1965 e que nem todas as obras doadas à coleção partir da Galeria Banerj apresentam relevância equivalente às aquelas do período inicial, concluímos que, não só pelo número, mas também pela importância, o núcleo mais significativo da coleção foi adquirido no período do Banco do Estado da Guanabara.

Bibliografia

DUARTE, Paulo Sergio. *Banerj 60 obras/Instituto Banerj de Ação Cultural*, Paço Imperial: Rio de Janeiro, 1989.

ANDRADE, Geraldo Edson. *Visões do Rio: 50 anos de Banerj*, Museu de Arte Moderna: Rio de Janeiro, 1996.

COLEÇÕES do governo do Estado – Palácios, Museus e Acervo Banerj. Casa França-Brasil: Rio de Janeiro, 1998.

PENALVA Santos, Ângela Moulin *A experiência da metrópole carioca como estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

MORAIS, Frederico. 1. *Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

_____. *Grupo Frente 1954-1956 3. I Exposição Nacional de Arte Abstrata/Hotel Quitandinha/1953*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

_____. *Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil, 1940-1948*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

_____. *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

_____. *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

_____. *Depoimentos de uma geração 69/70*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.