

e | a | <sup>XXXXI</sup>IX ENCONTRO  
de HISTÓRIA  
DA ARTE



circulação  
& TRÂNSITO  
de ideias  
& IMAGENS  
NA HISTÓRIA  
DA ARTE

---

Unicamp,  
2013

APOIO:



Secretaria de Eventos – IFCH



## FICHA CATALOGRÁFICA PELA BIBLIOTECA DO CENTRO DE MEMÓRIA/UNICAMP

---

Em17 Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (9.: 2013 : Campinas, SP).  
Atas [recurso eletrônico] / IX Encontro de História da Arte: Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte/ Org. André Ribeiro de Barros... [et al.], (organizadores). Barros. [et al.]. Evento realizado na Universidade Estadual de Campinas, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, nos dias 30 de setembro a 4 de outubro de 2013. Campinas, SP: UNICAMP/ IFCH/CHAA, 2013.

Modo de acesso: Internet

<[http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant\\_ixeha.html](http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant_ixeha.html)>

ISBN 978-85-86572-60-9

1. Arte - Historia. 2. Critica de arte. 3. Historiografia.

I. Barros, André Ribeiro. II. Campomizzi, Clarissa. III. Guide, Juliana Ferrari.

IV. Ramos, Renato Menezes. V. Universidade Estadual de Campinas. Instituto

de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de História da Arte e Arqueologia. VI. Título

CDD 709

701

907.2

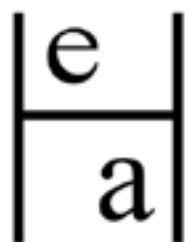
Índices para catálogo sistemático:

Arte - Historia. 709

Critica de arte 701

Historiografia 907.2

---



**IX EHA - Encontro de História da Arte**  
**Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte**

de 30 de setembro a 04 de outubro de 2013  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP

**Organizadores:**

André Ribeiro de Barros  
Clarissa Spigiorin Campomizzi  
Juliana Ferrari Guide  
Renato Menezes Ramos

**1ª edição**

CHAA/IFCH – UNICAMP

Campinas, São Paulo

2014

## **APRESENTAÇÃO:**

---

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

A nona edição deste evento buscou refletir sobre problemas ligados a circulação e trânsitos de imagens e ideias na História da Arte, como anunciado pelo seu título, procurando questionar especialmente a validade dos conceitos de centro e periferia no mundo contemporâneo. Se por um lado o tema traria à baila a questão da assim chamada “nova História da Arte”, por outro lado, seu desdobramento imediato do leva a pensar não em fluxos homogêneos e unilaterais, mas sim naqueles heterogêneos, em questionamento constante sobre a sua própria constituição essencial, suas identidades, ou mesmo perda delas.

Nosso objetivo foi fundamentalmente pensar nas possibilidades e estratégias de incorporação dos discursos e problemas na arte não necessariamente ocidental em uma discussão ampla e interdisciplinar, que priorizasse a construção de eixos temáticos que permitissem, por sua vez, relações culturais transversais. Esses temas eleitos orientaram a constituição de mesas de debates, palestras e conferências, ministradas por estudantes de graduação, pós-graduação e professores ativos em todo o país, que desenvolvem pesquisas no âmbito da História da Arte e disciplinas afins.

*Comitê organizador*



## **AGRADECIMENTOS ESPECIAIS:**

- Programa de Pós-Graduação em História – IFCH- Gráfica do IFCH

- Sueli Borges da Costa – Secretaria de Eventos

- Ianick Takaes de Oliveira – Identidade visual

- Aos professores e colaboradores:

Prof. Dr. Jorge Coli – Diretor do IFCH

Prof. Dr. Marcos Tognon – IFCH/Unicamp

Profª. Dra. Cláudia Valladão de Mattos – IA/Unicamp

Prof. Dr. Nelson Aguilar – IFCH/Unicamp

Prof. Dr. Luiz Marques – IFCH/Unicamp

Prof. Dr. Marcos Nobre – IFCH/Unicamp

Prof. Dr. Fernando Tacca – IA/Unicamp

Prof. Dra. Maria Clara Bernal – Univ. de Los Andes - Colômbia

Profª. Dra. Letícia Squeff – Unifesp

Prof. Dr. Magno Mello – UFMG

Prof. Dr. Mario Henrique Simão D’Agostino – FAU/USP

Prof. Dr. Jaelson Trindade – Iphan

Prof. Dr. Vitor Hugo Mori – Iphan

Dra. Valéria Piccoli – Pinacoteca do Estado de São Paulo

Dra. Cibele Aldrovandi – Masp

Dr. Martinho Jr.

Edson Luíz Gomes – Museu Ameríndia

## SUMÁRIO

---

### **ROBERTO SAMBONET EM SÃO PAULO: EXPERIÊNCIAS NO MUSEU DE ARTE E PROJETOS PARA A CIDADE**

*Adriano Tomitão Canas*..... 11

### **LIGHT SHOWS E A FUSÃO ENTRE ARTE E VIDA: A ARTE UNDERGROUND PSICODÉLICA CONTEMPORÂNEA DOS ANOS 60**

*Aline Pires Luz – Instituto de Artes (UNESP)* .....20

### **O MAM E HISTÓRIA DA ARTE: A CONSTRUÇÃO DE UMA ESCRITA**

*Ana Paula Chaves Mello*.....28

### **A PARTICIPAÇÃO DE MARIO SCHENBERG NA XI BIENAL (1971)**

*Ana Paula Cattai Pismel*.....39

### **A REPRESENTAÇÃO DA ANUNCIÇÃO DO RENASCIMENTO AO BARROCO: ASPECTOS FORMAIS E ICONOGRÁFICOS.**

*Clara Habib de Salles Abreu*.....46

### **AMPLIADO O CAMPO, MAIOR O FLUXO: UM ESTUDO SOBRE MANIFESTAÇÕES AUTORREPRESENTACIONAIS EM ARTE CONTEMPORÂNEA**

*Cláudia Maria França da Silva* .....53

### **ANTONIO DOS SANTOS – PINTOR DA CAPELA-MOR DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE MOGI DAS CRUZES (SP) – E O PAGAMENTO CONTROVERSO**

*Danielle Manoel dos Santos Pereira* .....60

<b>ARQUIVO FOTOGRÁFICO: OPERAÇÕES TRANSATLÂNTICAS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX</b> <i>Eduardo Augusto Costa</i> .....	67
<b>ESPECTROS DA COLONIZAÇÃO E IMAGENS DO CONGO (R.D.C.) NA ARTE CONTEMPORÂNEA</b> <i>Emi Koide</i> .....	73
<b>POR UMA DEFINIÇÃO DO ORNAMENTO</b> <i>Fabiana Pedroni</i> .....	80
<b>OS CINCO RETRATOS DA FAMÍLIA ROULIN POR VINCENT VAN GOGH</b> <i>Felipe Sevilhano Martinez</i> .....	86
<b>O DESPERTAR PARA A AMÉRICA LATINA: A BUSCA DE UMA IDENTIDADE PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO CONTINENTE NA DÉCADA DE 1970</b> <i>Gabriela Cristina Lodo</i> .....	94
<b>O ARTISTA POPULAR: REINVENÇÕES E AS NOVAS APROPRIAÇÕES DOS REIS DE BOI</b> <i>Gisele Lourençato Faleiros da Rocha</i> .....	101
<b>ILHAS DE CARNAVAL: CORETOS CARNAVALESCOS COMO CONSTRUTORES DE ESPAÇOS DA FOLIA NA SEGUNDA DÉCADA DO SÉCULO XX</b> <i>Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães e Prof. Dr. Raphael David dos Santos Filho</i> .....	108
<b>O RETRATO DO CARDEAL CRISTOFORO MADRUZZO, POR TIZIANO: O RELÓGIO E A POLÍTICA NO RENASCIMENTO</b> <i>Isabel Hargrave</i> .....	115
<b>USOS E SENTIDOS DA ESTATUÁRIA NAS DOUTRINAS JESUÍTICAS DA PROVINCIA PARACUÁRIA</b> <i>Jacqueline Ahlert</i> .....	125
<b>FOTOFORMAS (1946-1951): QUANDO O “MARGINAL” TORNA-SE ARTE!</b> <i>Jaqueline Maria Trindade Silva</i> .....	132
<b>O PLÁGIO COMO DISPOSITIVO DE NACIONALIDADE E DE ATRIBUIÇÃO ESTÉTICA NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX</b> <i>Jean Bastardis</i> .....	141
<b>INVENTÁRIO DE BENS CULTURAIS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE E ASSUNÇÃO DE LIMEIRA, SP</b> <i>João Paulo Berto</i> .....	147

<b>A PRODUÇÃO RELIGIOSA DE BENEDITO CALIXTO E A ÓTICA DO MECENATO RELIGIOSO</b> <i>Karin Philippov</i> .....	154
<b>ENTRE O MANTO CRIOULO E A BEIRADA, A ICONOGRAFIA DA INOCÊNCIA: ESTUDO ICONOGRÁFICO DA PINTURA DE FORRO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS DOS PRETOS CRIoulos, TIRADENTES, MINAS GERAIS</b> <i>Kellen Cristina Silva</i> .....	161
<b>OS FAZERES ARTÍSTICOS NO BRASIL COLONIAL A PARTIR DO LIVRO DOS REGIMENTOS DO DICIONÁRIO DE JUDITH MARTINS</b> <i>Angela Brandão e Klency Kakazu de Brito Yang</i> .....	167
<b>VINCENZO CAMPI E BARTOLOMEO PASSAROTTI NA CONSTRUÇÃO DE CENAS DA DIETA RENASCENTISTA ITALIANA</b> <i>Larissa Sousa de Carvalho</i> .....	172
<b>CORPOS SUBJUGADOS – O MASCULINO COMO VÍTIMA IMPOTENTE DA BELEZA FATAL DAS MULHERES</b> <i>Letícia Badan Palhares Kanuer de Campos</i> .....	186
<b>A TRAJETÓRIA POÉTICA DE TOULOUSE-LAUTREC NO ACERVO DO MASP</b> <i>Lilian Papini</i> .....	195
<b>AS MÁQUINAS NOS TRATADOS DE FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI</b> <i>Lorraine Pinheiro Mendes</i> .....	202
<b>PAULO BRUSCKY E A ARTE POSTAL: NA CONTRAMÃO DOS CIRCUITOS OFICIAIS</b> <i>Ludimila Britto</i> .....	207
<b>CARRANCA VAMPIRA: A VITÓRIA DA ESTÉTICA MERCADOLÓGICA</b> <i>Luiz Severino da Silva Jr.</i> .....	214
<b>FISSURAS GEOGRÁFICAS – UM ESTUDO DAS CARTOGRAFIAS CONCEITUAIS DO ARTISTA HORACIO ZABALA</b> <i>Luiza Mader Paladino</i> .....	223
<b>A SINGULARIDADE DA OBRA DE JEANNE MILDE: A EXPERIÊNCIA MODERNISTA NO CEMITÉRIO DO NOSSO SENHOR DO BONFIM EM BELO HORIZONTE</b> <i>Marcelina das Graças de Almeida</i> .....	228

<b>TRANSFORMAÇÕES NOS CAMPOS DE CAFÉ: UMA ANÁLISE DA IMPLANTAÇÃO DAS FAZENDAS DE CAFÉ NA REGIÃO DE CAMPINAS</b> <i>Marcelo Gaudio Augusto</i> .....	233
<b>O CICLO ICONOGRÁFICO DA VIDA DA VIRGEM MARIA NOS LIVROS DE HORAS DA REAL BIBLIOTECA PORTUGUESA</b> <i>Maria Izabel Escano Duarte de Souza</i> .....	242
<b>SUBJETIVIDADE CONSTRUÍDA: UMA LEITURA SOBRE OS TRABALHOS DE BARBARA BLOOM</b> <i>Marília Solfa / Fábio Lopes de Souza Santos</i> .....	252
<b>A PINTURA DE GÉRARD FROMANGER E O PENSAMENTO SEM IMAGEM: ALGUMAS APROXIMAÇÕES ENTRE GILLES DELEUZE E MICHEL FOUCAULT</b> <i>Marta Souza Santos</i> .....	259
<b>O RETRATO DO PADRE LACORDAIRE POR CHASSÉRIAU</b> <i>Martinho Alves da Costa Junior</i> .....	268
<b>MANOEL PASTANA NA AMAZÔNIA DO INÍCIO DO SÉCULO XX</b> <i>Maryclea Carmona Maués Neves</i> .....	273
<b>A IGREJA DA BOA MORTE DE LIMEIRA: UMA AMÁLGAMA DE CONHECIMENTOS FORÂNEOS</b> <i>Mateus Rosada e Maria Angela Pereira de Castro e Silva Bortolucci</i> .....	278
<b>O ‘RETRATO DO INTRÉPIDO MARINHEIRO SIMÃO’ E AS POSSIBILIDADES DE REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA ARTE DO SÉCULO XIX</b> <i>Nara Petean Marino</i> .....	287
<b>A CRUZ DE ANHANGUERA: UM PROJETO DE MÁRIO PENTEADO PARA A SERRA DOS PIRENEUS</b> <i>Patrícia Bueno Godoy</i> .....	295
<b>“LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA: ARTE, DESENHO INDUSTRIAL E DESIGN”</b> <i>Priscila Giselda Marques e Fábio Lopes de Souza Santo</i> .....	303
<b>ARTE, ARQUITETURA E CIDADE ATRAVÉS DOS DISPOSITIVOS ESPACIAIS DE DAN GRAHAM</b> <i>Fábio Lopes de Sousa Santos e Rafael Goffinet de Almeida</i> .....	309
<b>VIAGENS MODERNISTAS: ENTRE O CONTATO E A INVENÇÃO DO OUTRO</b> <i>Renata Oliveira Caetano</i> .....	315
<b>OÙ VA LA PEINTURE MODERNE? ARTISTAS E TENDÊNCIAS NAS REVISTAS FRANCESAS DOS ANOS DE 1920</b> <i>Renata Gomes Cardoso</i> .....	322

<b>OS SÍMBOLOS DA RAÇA: O CORPO E A QUESTÃO ÉTNICA NA ARTE ACADÊMICA BRASILEIRA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX</b> <i>Richard Santiago Costa</i> .....	333
<b>DIPLOMATAS DE PINCEL. A ARTE POLÍTICA DE TICIANO VECELLIO E ANTONIO MORO</b> <i>Rivadavia Padilha Vieira Júnior</i> .....	338
<b>OS CADERNOS-DIÁRIOS DE ANITA MALFATTI EM PARIS: CONTORNOS DE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO A HISTÓRIA DE UMA PESQUISA: O TRABALHO DE FRANCISCO ANTONIO LOPES NA CIDADE DE OURO PRETO</b> <i>Rodrigo Luiz Minot Gutierrez</i> .....	355
<b>“SMOKE AND FIRE”: MEMÓRIA, REPRODUÇÃO, REVIVAL</b> <i>Rodrigo Hipólito</i> .....	363
<b>DIÁLODOS ENTRE AMÉRICA LATINA E EUROPA ATRAVÉS DA IMAGEM NA IMPRENSA OITOCENTISTA</b> <i>Rosângela de Jesus Silva</i> .....	370
<b>CENAS DE ATELIER: O ARTISTA, A MODELO E O SOFÁ</b> <i>Samuel Mendes Vieira</i> .....	379
<b>DA IGREJA AO MUSEU AFRO BRASIL: SIGNIFICADOS DA OBRA DE JESUÍNO DO MONTE CARMELO</b> <i>Stéfanie Fanelli Casellato</i> .....	388
<b>IMEMORIAL E AS CIDADES INVISÍVEIS: ENTRE ROSTOS, OLHARES E FACES DA HISTÓRIA</b> <i>Talita Mendes</i> .....	395
<b>MARIA PARDOS: “SEM PÃO” E A DESPOLITIZAÇÃO DA MISÉRIA</b> <i>Valéria Mendes Fasolato</i> .....	404
<b>ARTE COMO CATARSE: AS PERFORMANCES DE JOSEPH BEUYS E A RESSIGNIFICAÇÃO DO MUNDO</b> <i>Vanessa Beatriz Bortulucce</i> .....	413
<b>A BIENAL DE SÃO PAULO E A GLOBALIZAÇÃO DA ARTE MODERNA</b> <i>Verena Carla Pereira</i> .....	417

## **ROBERTO SAMBONET EM SÃO PAULO: EXPERIÊNCIAS NO MUSEU DE ARTE E PROJETOS PARA A CIDADE**

*Adriano Tomitão Canas<sup>1</sup>*

No período em que viveu no Brasil, entre os anos 1948 e 1953, Roberto Sambonet contribuiu com as ações culturais desenvolvidas pelo recém-criado Museu de Arte de São Paulo que buscavam a difusão da arte moderna no ambiente paulistano no início dos anos 50. No MASP, Sambonet desenvolveu uma série de experiências nos campos da arte, do design e em trabalhos que tiveram seu desdobramento em obras na cidade.

Roberto Sambonet (Vercelli 1924 – Milão 1995) estudou arquitetura no Politécnico de Milão e pintura na Academia de Bergamo. Ao final da Segunda Guerra viveu durante um curto período em Stockolmo e em Paris, onde estudou as principais correntes da vanguarda da pintura francesa. No seu retorno à Itália expõe seus trabalhos junto a um grupo de pintores figurativos italianos, entre eles Corrado Cagli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso e Mirko, na Galeria di Pittura em Milão.<sup>2</sup>

Em 1948, Sambonet transfere-se para o Brasil e entra em contato com Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, passando a integrar o grupo de artistas e arquitetos que colaboraram com as atividades do recém-criado MASP, ainda instalado em sua primeira sede na Rua Sete de Abril, no centro de São Paulo.<sup>3</sup> A convite de Bardi, Sambonet tornou-se professor de desenho e pintura nos cursos oferecidos pelo museu, e sua participação se encaixava com a proposta da ação formadora elaborada por Bardi para o MASP que buscava por uma integração das artes.

Nesse primeiro momento no país, Sambonet dividia-se entre São Paulo e Massaguassú, um vilarejo de pescadores no litoral paulista localizado entre Caraguatubá e Ubatuba, próximo à fazenda Cocanha, de propriedade da família de sua mulher Luiza Sambonet. Em Massaguassú, Sambonet instalou seu ateliê, onde passou a pintar a paisagem e o cotidiano do lugar. É desse período a série de pinturas que Sambonet apresentou em sua primeira exposição individual realizada no país e que foi organizada pelo MASP em maio de 1949.

Para a exposição o MASP produziu um catálogo com a produção recente do artista “Roberto Sambonet - 1949”, e também organizou outra publicação intitulada “Massaguassú – figuras e paisagens pintadas no Brasil por Roberto Sambonet”,<sup>4</sup> na qual o vilarejo de pescadores e o trabalho do artista são apresentados por texto e fotografias de Bardi. A publicação possui uma diagramação com ordenação moderna e projeto gráfico semelhante às edições da revista Quadrante dirigida por Bardi na Itália, apresentando reproduções de pinturas e fotografias dos habitantes e locações que lhe serviram de referência. “Massaguassú” foi realizado a quatro mãos por Bardi e Sambonet, sendo uma das primeiras experiências com a gráfica moderna realizada

<sup>1</sup> Professor Adjunto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia – MG. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da FAUUSP. Pesquisador no projeto de pesquisa “Arquitetura Moderna no Brasil - Recepção e Difusão nas Revistas de Arquitetura” no Núcleo de Pesquisa em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo, pesquisa realizada com apoio financeiro do CNPQ.

<sup>2</sup> “Exporá no Museu de Arte um jovem pintor italiano.” Matéria publicada sem autoria no Diário de SP em 4/3/1949.

<sup>3</sup> O “Museu de Arte” foi oficialmente fundado em 10 de março de 1947 e inaugurado em 2 de outubro do mesmo ano. O museu ocupou inicialmente o primeiro andar do edifício comercial, ainda em obras, da empresa Diários Associados, projeto do arquiteto francês Jacques Pilon e de propriedade do empresário Assis Chateaubriand, localizado na Rua Sete de Abril, n. 230, centro de São Paulo. Após a finalização das obras do edifício, o Museu passou a ocupar mais três pavimentos e foi reinaugurado em 1950. Permaneceu em atividade nesse endereço até sua transferência para o belvedere do Triângulo, na Avenida Paulista, em 1968, sua sede definitiva e projeto de arquitetura de Lina Bo Bardi. (BARDI, 1992, p. 13).

<sup>4</sup> Massaguassú – Figuras e paisagens pintadas no Brasil por Roberto Sambonet foi editado pelo MASP em novembro de 1949. Foram impressos 975 exemplares, sendo que 25 desses foram elaborados em formato especial e continham um desenho original de Sambonet.

pelo artista (BARDI, 1974).<sup>5</sup>

O texto de Bardi apresenta a pesquisa visual de um estrangeiro recém-chegado ao país e seu interesse pela paisagem e pelo cotidiano dos habitantes do lugarejo à beira mar. Identifica em seu trabalho um “distanciamento em relação aos modismos do abstracionismo” vigentes no período ao apontar o interesse do artista em representar a cultura local, retratando os galinheiros e choupanas, o artesanato e a arte caipira. De acordo com Bardi, Massaguassú tornou-se para Sambonet uma espécie de Taiti pessoal, e que foi retratado pelo artista não com as cores usualmente empregadas pelos pintores que retrataram os trópicos: as cores encontradas por Sambonet em Massaguassú são “plúmbeas” e “pesadas”, prevalecendo o cinza e o azul (Bardi, 1949).

Nesse período, o MASP foi um lugar propício para Sambonet realizar suas pesquisas visuais. Nos anos em que viveu no Brasil, Sambonet abordou temas diversos, tais como cultura popular, arte indígena e dos alienados. Ao contrário dos museus modernos criados no período no país, a proposta do MASP se voltava para a difusão das diversas manifestações artísticas, com acervo voltado para a compreensão da história da arte de forma abrangente, organizando mostras didáticas de história da arte, e exposições periódicas de pintura, escultura, arquitetura, artes gráficas, desenho industrial e arte popular, juntamente com os cursos formadores, enfatizando um princípio de unidade.<sup>6</sup>

Nos seus primeiros anos o MASP organizou uma série de exposições dedicadas aos temas da arte popular, do trabalho de artistas primitivos e de pacientes de instituições psiquiátricas, buscando investigar nessas expressões artísticas associações com o moderno. Antecedendo a exposição de Sambonet, em 1949 o museu organizou a exposição “Cerâmica do Nordeste” que exibiu a coleção de ex-votos e mamulengos do folclorista Augusto Rodrigues juntamente com a coleção iniciante de cerâmica brasileira dos Bardi. Nesse mesmo ano o MASP organizou uma mostra dedicada ao trabalho do artista primitivo Emidio de Souza e também exposições que reuniram os desenhos de internos do Juqueri e “Rafael - desenhos do internado de Engenho de Dentro”.<sup>7</sup>

O discurso dos Bardi, desde a fundação do museu, sempre esteve na defesa em considerar as “artes menores” dentro da esfera da produção artística, e identificavam na cultura local e nas soluções empregadas pelos artesãos anônimos do nordeste para os objetos de uso cotidiano bons exemplos na tentativa de promover a formação de um design brasileiro. Tal orientação direcionou para uma liberdade de experiências que os Bardi formularam para os cursos do museu, principalmente para o curso de Desenho Industrial do IAC - Instituto de Arte Contemporânea do MASP criado em 1951.<sup>8</sup>

O IAC foi criado juntamente com o Curso de Desenho Industrial, dirigido por Lina Bo Bardi, e a

---

<sup>5</sup> Na apresentação do catálogo *Ricerca e struttura*, retrospectiva de 1974 dedicada à obra de Sambonet no MASP Trianon, Bardi diz que o trabalho realizado em conjunto com Sambonet para Massaguassú foi “o primeiro livrinho projetado com certo cuidado” pelo museu (BARDI, 1974).

<sup>6</sup> Para Bardi, um museu de arte só seria efetivamente atuante se o seu programa estivesse voltado para reconstituir a ideia original de unidade das artes – “unidade esta que os museus nos velhos moldes contribuiu em grande medida para separá-las” –, cumprindo assim sua função social e respondendo a uma necessidade histórica (TENTORI, 2000, p. 190).

<sup>7</sup> Em paralelo a essas exposições, o museu preparou conferências sobre o tema, entre as quais “Primitivos, loucos e arte popular” proferida por Sérgio Milliet. Diário de S. Paulo, São Paulo, 5/02/1949.

<sup>8</sup> O curso de Desenho Industrial do IAC foi inaugurado em 1º de março de 1951, sendo a primeira iniciativa no Brasil, no campo do ensino, da formalização de um curso voltado para a formação de desenhistas industriais, cobrindo o vazio existente sobre essa especialidade nas universidades. Somente em 1962 serão instituídas disciplinas direcionadas ao design na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (LEON, 2004, p. 20).



escola de Propaganda do MASP, com a intenção de reunir todos os cursos oferecidos pelo MASP tendo como referência a Bauhaus de Walter Gropius e o Instituto de Design de Chicago, e representou a tentativa dos Bardi de concretizar a passagem dos ensinamentos sobre arte, arquitetura e design com a finalidade de formar desenhistas industriais com espírito moderno para atuarem diretamente na indústria paulista.<sup>9</sup>

Os professores participantes do IAC eram em sua maioria artistas e arquitetos estrangeiros com experiências em seus países de origem e iniciando suas atividades didáticas, porém possuindo uma formação que estava de acordo com os objetivos propostos para os cursos. Sambonet passou a integrar o corpo docente do IAC desde a sua criação, quando ministrou aulas de desenho à mão livre e pintura. Segundo Bardi, em suas aulas Sambonet insistia no valor da linha e na síntese da forma, afirmando que já nesse momento identificava em seu desenho os indícios do desdobramento de sua pesquisa visual para o design (BARDI, 1974).<sup>10</sup>

Entre os estrangeiros que colaboraram com os cursos do IAC, além de Sambonet, se encontrava o arquiteto Giancarlo Palanti, os artistas Bramante Buffoni e Gastone Novelli, e o polonês Leopoldo Haar. A atuação desses artistas em São Paulo se identificava e se entrelaçava com as atividades que exerciam junto aos Bardi no MASP, tendo nos cursos e nas exposições do museu o espaço para a difusão de suas ideias e de seus trabalhos.

No IAC Sambonet desenvolveu algumas experiências que contribuíram para a sua trajetória no campo do design, como o trabalho realizado em conjunto por artistas e alunos para o projeto da Moda Brasileira, uma moda adequada às características locais com desenho e corte moderno. Sob a coordenação de Luiza Sambonet, foram produzidos tecidos, vestidos e acessórios a partir de experimentos com materiais e motivos populares brasileiros. Sambonet desenhou modelos e estampas, além de acessórios como chapéus, sapatos e botões. Klara Hartoch cuidou do desenho das padronagens e da tecelagem em seu ateliê. Roberto Burle Marx, Carybé, Lilli Correa de Araujo desenharam estampas e Lina Bo Bardi desenhou jóias com pedras brasileiras. Os tecidos foram idealizados, confeccionados e pintados nos ateliês do IAC pelos artistas e alunos com apoio de indústrias têxteis de São Paulo.

O projeto da Moda Brasileira resultou em um desfile realizado em Novembro de 1952 na Pinacoteca do MASP, contando com cerca de cinquenta peças confeccionadas nos ateliês do museu. Para o lançamento dessa experiência, Sambonet criou o cartaz para o desfile e produziu vitrines para o Mappin utilizando-se de reproduções de peças do acervo e do mobiliário desenhado por Lina para o MASP.<sup>11</sup> O desfile foi amplamente reproduzido pela Habitat, revista vinculada ao museu, que identificava nessa experiência um bom exemplo da aproximação entre arte e indústria.

A Habitat - Revista das Artes no Brasil, criada e dirigida por Lina Bo Bardi e P. M. Bardi em 1950, divulgou em suas páginas a produção em arte e arquitetura, mobiliário moderno, equipamentos para cozinha, projetos de vitrines, propaganda, que são temas abordados principalmente através do trabalho desenvolvido pelos artistas e arquitetos que contribuíam com os cursos organizados pelo museu - ao mesmo tempo noticiando

---

<sup>9</sup> Segundo Bardi, no período da implantação das escolas de Design e de Propaganda do MASP, precisava-se suprir uma carência local de profissionais especializados em todas as áreas, com a indústria brasileira produzindo “na base de desenhos importados ou readaptados, principalmente norte-americanos, e a propaganda, geralmente exercida por filiais de agências estrangeiras, nem pensava na possibilidade de criações nacionais” (BARDI, 1977, p. 9).

<sup>10</sup> As aulas de Sambonet ocorriam geralmente na Pinacoteca do museu, onde os alunos desenvolviam os exercícios em torno das obras da coleção. O programa das aulas incluía análise e representação da forma, desenho com modelo vivo e composição formal. Diário de S. Paulo, Curso de Desenho, 28/02/1951.

<sup>11</sup> A vitrine criada por Sambonet foi reproduzida no artigo “Problemas da Vitrina”. Habitat n. 10, 1953, pp. 76-77.

suas atuações nos cursos, dando visibilidade aos seus trabalhos e buscando alcançar comitentes.<sup>12</sup>

A revista dedicou várias matérias aos trabalhos realizados por Sambonet no período em que viveu em São Paulo, incluindo desenhos, pinturas, artes gráficas, painéis integrados à arquitetura, e o trabalho realizado junto ao IAC, incentivando sua produção. Um encarte especial contendo um conjunto de quatro desenhos foi publicado no quarto número da revista: “Bairro”, “Floresta”, “Samambaias” e “Cestas” (1951). Um dos desenhos (“Floresta”) se tornaria a base para o primeiro cartaz que Sambonet elaborou para o MASP “Visite o Museu de Arte” em 1951.<sup>13</sup>

A experiência que Sambonet desenvolveu em colaboração com o psiquiatra Edu Machado Gomes com os internos da instituição psiquiátrica Juqueri, resultou em uma série de desenhos que foram publicados pela revista e posteriormente lançado na Itália com o título “Juqueri, Esperienza Psichiatrica di un Artista” em 1961. No artigo “Psiquiatria e Pintura”, Gomes (1951, p. 27) relata a experiência de seis meses desenvolvida por ele e Sambonet na busca por uma forma de tradução, para além da abordagem científica, da “experiência emocional” que se estabelece na relação psiquiatra-paciente.

São desse mesmo período os painéis pintados por Sambonet para integrar dois projetos do arquiteto Giancarlo Palanti executados em São Paulo: um painel para o hall do Edifício Lily e dois para a sala de espera do Cine Jussara, ambos de 1951. Os painéis remetem à mesma pesquisa visual que Sambonet desenvolveu sobre o tema da flora brasileira, explorada apenas por linhas e tramas, agora integradas à arquitetura. A Habitat publicou os dois projetos de Palanti, destacando a importância dada pelo arquiteto à integração de elementos artísticos em seus edifícios, característica que marcou a sua trajetória profissional na Itália e também a que desenvolveu no Brasil em trabalhos realizados em colaboração com Sambonet e Bramante Buffoni.

O retorno de Sambonet à Itália ocorreu no mesmo ano do encerramento do curso de Desenho Industrial do IAC em 1953. Para substituí-lo, Bardi convidou Gastone Novelli para assumir os cursos de desenho e pintura<sup>14</sup> e um novo curso de artes gráficas foi criado sob os cuidados de Bramante Buffoni.<sup>15</sup> Dentre os motivos para o encerramento do curso de Desenho Industrial, os principais foram a falta de apoio financeiro e a constatação da dificuldade em estabelecer o vínculo entre os novos desenhistas e as indústrias.<sup>16</sup>

Em Milão, Sambonet abriu seu estúdio de design e artes gráficas e a convite do artista suíço Max Huber desenhou diversos objetos de uso cotidiano para a Rinascente, nos quais se identifica a continuidade do trabalho realizado no Brasil. Para a Sambonet S.p.A., indústria de sua família em Vercelli, projetou linhas de utensílios domésticos com desenho moderno (talheres, panelas, cinzeiros etc.) em aço inoxidável que lhe rendeu o prêmio Compasso D’oro em 1956. Desenvolveu diversos trabalhos na área da comunicação visual e museografia para a Triennale de Milão, tendo organizado importantes exposições sobre a cultura e artesanato de países como Índia e Brasil. Trabalhou com arquitetos como Alvar Aalto e Franco Albini e atuou como diretor de arte da revista de arquitetura Zodiac (QUINTAVALLE, 1993).

<sup>12</sup> A Habitat encampava essa difusão do gosto moderno, do que era exposto e aprendido no museu, ao mesmo tempo propagando os exemplos a serem seguidos e ironizando o gosto provinciano da elite paulistana pela decoração e pelas “cópias do passado”. “Desenho Industrial”. Habitat n.1, 1950, pp. 94-95.

<sup>13</sup> O cartaz “Visite o Museu de Arte” foi publicado na Habitat n. 5, 1951.

<sup>14</sup> Diário de S. Paulo, “Expediente do Museu de Arte – Cursos de desenho”, 17/05/1953.

<sup>15</sup> Diário da Noite, “Artes Gráficas”, 10/06/1953.

<sup>16</sup> Ao se referir aos diversos fracassos em unir arte e indústria através de seus cursos, entre os quais o projeto da “Moda Brasileira”, Bardi dirá que a constante importação de cópias de modelos estrangeiros foi uma das causas responsáveis por liquidar com qualquer tentativa de se produzir um design nacional (BARDI, 1982, p. 13).

Em 1974, o MASP organizou uma exposição retrospectiva da sua obra intitulada Roberto Sambonet – Ricerca e Strutture 49-74 que reuniu a produção do artista nos diversos campos em que atuou desde o período de sua estadia no Brasil e sua colaboração com o MASP até os trabalhos mais recentes desenvolvidos na Europa.<sup>17</sup> No texto presente no catálogo Bardi recorda a contribuição de Sambonet para a formação do laboratório que propôs para o MASP, que buscou abreviar a distância entre museu e cotidiano, e realizar a transposição do universo das artes para a construção da cidade.



**Roberto Sambonet na porta de acesso ao MASP na Rua Sete de Abril em 1949.  
Fachada improvisada desenhada por Lina Bo Bardi.**

Fonte: Centro de Documentação do MASP



**Exposição de Roberto Sambonet na sala de exposições temporárias do MASP em 1949.**

Fonte: Centro de Documentação do MASP.

---

<sup>17</sup> Em 2008, outra retrospectiva que reuniu a produção de Sambonet nos campos da arte e do design foi organizada no país: “Roberto Sambonet - Do Brasil ao Design”. A mostra com curadoria de Enrico Morteo e Fábio Magalhães foi apresentada na II Bienal Brasileira de Design em Brasília e no Museu da Casa Brasileira em São Paulo.



(1949) Roberto Sambonet

Projeto gráfico e pinturas reproduzidas para a publicação Massaguassú

Fonte: Massaguassú – Figuras e paisagens pintadas no Brasil por Roberto Sambonet.

São Paulo: MASP, 1949.



(1951) Roberto Sambonet

“Floresta” – Gravura

Fonte: Habitat, n.4, 1951.



(1951) Roberto Sambonet

“Visite o Museu de Arte” - Cartaz

Fonte: BARDI, P. M. The Arts in Brazil, 1956, p. 9.





**(1951) Roberto Sambonet**  
**Painel para a sala de espera do Cine Jussara - São Paulo**  
**Projeto de Giancarlo Palanti e Alfredo Mathias**  
 Fonte: Habitat, n.6, 1952, p. 65.



**(1951) Roberto Sambonet**  
**Painel para o hall do Edifício Lily - São Paulo**  
**Projeto de Giancarlo Palanti**  
 Fonte: Habitat, n.10, 1952, pp. 19-23



**(1952) Roberto Sambonet**  
**Projeto da Moda Brasileira - desenhos para tecidos**  
 Fonte: Habitat, n.9, 1952, p. 71



(1952) Roberto Sambonet

Projeto da Moda Brasileira - Vitrine para o Mappin

Fonte: Revista Habitat, n.10, p. 77



(1952) Roberto Sambonet

Projeto da Moda Brasileira – chapéu “sete facadas”.

Fonte: Habitat, n.9, 1952, p. 77

## Referências Bibliográficas

ARTES Gráficas. **Diário da Noite**. São Paulo: 10/06/1953.

**BARDI, Lina Bo. Vitrinas. Habitat, n. 5. São Paulo, 1952. p. 60.**

BARDI, Pietro M. **The Arts in Brazil - A new museum at São Paulo**. Milão: Del Milione, 1956.

\_\_\_\_\_. História do Masp. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

\_\_\_\_\_. O Design no Brasil: História e realidade. São Paulo: 1982.

CUNHA, Armando. Problemas da Vitrina. **Habitat**, n. 10. São Paulo: 1953, pp. 76-77.

CURSO de Desenho. **Diário de S. Paulo**. São Paulo: 28/02/1951.

DESENHO Industrial. **Habitat** n.1. São Paulo: 1950, pp. 94-95.

EXPEDIENTE do Museu de Arte - Cursos de desenho. **Diário de S. Paulo**. São Paulo: 17/05/1953.

EXPORÁ no Museu de Arte um jovem pintor italiano. **Diário de S. Paulo**. São Paulo: 4/3/1949.

**GOMES, Edu Machado. Psiquiatria e pintura. Habitat, n. 9. São Paulo: 1952, pp. 27-31.**

LEON, Ethel. **IAC – Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)**. São Paulo, FAUUSP, 2004, p. 20. (Dissertação de mestrado).

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Massaguassú – Figuras e paisagens pintadas no Brasil por Roberto Sambonet**. São Paulo: MASP, 1949.

\_\_\_\_\_. **Roberto Sambonet: Ricerca e strutture 49-74**. São Paulo: MASP, 1974. (Catálogo).

\_\_\_\_\_. **Firma Itália – arte, cinema, gráfica, publicidade, televisão na comunicação industrial italiana**.

Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 1977. (Catálogo).

PRÉDIO de apartamentos em São Paulo. **Habitat**, n.10. São Paulo: 1952, pp. 19-23.

QUINTAVALLE, Arturo C. **Design: Roberto Sambonet**. Milão: Federico Motta Editore, 1993.

**ROBERTO Sambonet. Habitat, n. 4. São Paulo: 1951, p. 43.**

SAMBONET, Luiza. Uma moda Brasileira. **Habitat**, n.9. São Paulo: 1952, pp. 66-85.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do L'Ambrosiano 1930-1933**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

UM CINEMA em São Paulo. **Habitat**, n. 6. São Paulo: 1952, pp. 64-65.

VISITE o Museu de Arte. **Habitat**, n. 5. São Paulo: 1951.

## LIGHT SHOWS E A FUSÃO ENTRE ARTE E VIDA: A ARTE UNDERGROUND PSICODÉLICA CONTEMPORÂNEA DOS ANOS 60

*Aline Pires Luz – Instituto de Artes (UNESP)<sup>1</sup>*

Dado que o ser humano está inserido, segundo Gene Youngblood em *Expanded Cinema* (1970), em um meio ambiente que se constitui pela rede intermídia (TV, cinema, rádio, mídia impressa e posteriormente internet), somos condicionados, portanto, muito mais por essa rede de mídias do que pela própria natureza. As produções artísticas a partir dos anos 60 começam a refletir cada vez mais essa ambiência intermediária, já que este é o environment ao qual pertence a maioria das pessoas, incluindo os artistas.

Dentro desse cenário, surgem manifestações artísticas chamadas Light Shows, que derivam da arte cinética e se transformam num espetáculo intermídia de provocações sinestésicas e num amálgama entre arte performática (happening) e discoteca, um evento da cultura pop. Os light shows foram promovidos, em sua maioria, por artistas integrantes do Psicodelismo, mas também houve a realização de um desses eventos pelo artista pop Andy Warhol em conjunto com uma trupe intitulada *Exploding Plastic Inevitable*, constituída pela banda de rock Velvet Underground e as superstars, atores amadores que circulavam pela Factory e participavam dos filmes experimentais que Andy Warhol produziu.

John Cage, igualmente, construiu alguns environments tecnológicos que se assemelham aos light shows, embora não sejam exatamente obras do tipo tais como o Evento Sem Nome (Untitled Event), apresentado no Black Mountain College, em 1952; a performance *Variations VII*, apresentada no evento *Nine Evenings*, promovido pelo E.A.T. (Experiment in Art and Technology), em 1966, em Nova Iorque; e um evento intermídia chamado HPSCHRD, que são as consoantes da palavra inglesa hapsychord, realizado na Universidade de Illinois, em 1969 e feito em parceria com o cineasta underground Ronald Nameth. O evento mesclou música randômica e projeções.

Os antecedentes do light show podem ser traçados desde o século XVIII, quando o padre Louis Bertrand Castel idealizou um instrumento musical (clavencin oculaire ou color organ) que promoveria a equivalência entre cor e som, uma apresentação sinestésica. Para cada nota do teclado era estabelecida uma cor correspondente, através das similaridades entre ondas sonoras e visuais, o que somente foi possível a partir do século XX com a invenção do cinema (HANKIS, 1994).

Dentro do light show podemos encontrar uma subdivisão denominada Wet Show, que é a projeção de uma reação química entre diversos líquidos sobre a lente do projetor. Muitas vezes os dois termos são empregados como sinônimos (WIER, 1974: 58). Os light shows quando projetados num ambiente calmo e silencioso costumam produzir considerável efeito psicológico, conforme D.R. Wier:

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP e Bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição. Bolsista do Programa de Demanda Social (DS) da CAPES.



“Os efeitos psicológicos que resultam de um light show incluem aqueles que resultam de assistir ao cinema. Alguns espectadores acham que as imagens lhes remetem à manchas em movimento que se assemelham às manchas do teste Rorschach. Uma espectadora em dado momento queixou-se de que estava vendo ‘sangue’ e esta idéia se tornou tão forte que ela teve que deixar o local. Por outro lado, outros espectadores chegaram ao show irritados e tensos e saíram calmos e relaxados. “Um show produzido em um bar ruidoso não causa nenhum efeito psicológico notório em seus clientes. Assim, eu concluo que uma atmosfera relaxante e quieta é necessária se o máximo de efeito psicológico deverá ser obtido”. (WIER, 1974: 60, tradução nossa).<sup>2</sup>

No entanto, a discoteca se revelou o ambiente preferido dos artistas do Psicodelismo para a produção do light show, que englobava o wet show e outros tipos de imagens projetadas além de uma multiplicidade de estímulos eletrônicos, como no caso do grupo USCO cuja produção é classificada como evento intermídia. Gene Youngblood (1970) inclui os light shows no rol dos eventos intermídia, cujo conceito está relacionado ao mesmo que propõe o grupo Fluxus, dentre os quais Dick Higgins. Para Youngblood a intermídia é uma rede que integra várias mídias, uma rede formada pelo uso simultâneo dos dispositivos existentes na criação de um ambiente total. Para Dick Higgins (2001), a intermídia é algo que se situa entre mídias, uma formação ambígua, síntese nova, uma fusão entre meios. O conceito é similar e em ambos há o aspecto de fusão em constante metamorfose e de não especificidade do meio, dissolução de fronteiras.

Em Expanded Cinema, Gene Youngblood apresenta ainda o light show como pertencente ao panorama do cinema sinestésico cuja principal característica é a busca pelo descondicional da percepção linear, da percepção fragmentada e especializada.

A grande crítica que perpassa o cinema expandido em todas as suas manifestações é em relação ao modo de percepção viciado numa realidade chamada objetiva, apresentada pelo cinema hollywoodiano, pelos diversos tipos de entretenimento, que utilizam a tecnologia para criar conteúdos lineares cujas bases estão na literatura e teatro tradicionais e também na pintura e escultura mimética.

Busca-se, portanto, outros modos de ver. A realidade objetiva é apenas uma construção que também não se sustenta na constante evolução tecnológica. No entanto, ela é bastante utilizada na alienação da sociedade do espetáculo. O expanded cinema (onde se inclui o cinema sinestésico, o light show, vídeo arte, cinema cibernético e de computador, cinema holográfico e outros exemplos citados no livro) vai trabalhar com o que Youngblood chama de visão sincrética, uma visão que apreende a multiplicidade do todo, que trabalha com a não-linearidade e com o discurso não-racional. Então, a colagem e a justaposição de imagens, bem como a exploração de efeitos fisiológicos da visão, serão métodos utilizados para ativar a percepção sincrética, ativar a percepção subconsciente e descondicional a percepção das formas convencionadas pelo entretenimento linear. Essas características são similares ao que era proposto pelo grupo Fluxus e seus fluxfilms (HIGGINS, 2002).

---

<sup>2</sup> Psychological effects resulting from a light show include those resulting from viewing the cinema. Some spectators found that the images reminded them of moving Rorschach patterns. A spectator at one stage complained of seeing ‘blood’ and this idea became so strong that she had to leave. On the other hand, other spectators have come to the show irritable and tense and have left calm and relaxed.

A show produced in a noisy bar caused no noticeable psychological effects on its patrons. Thus, I conclude that a relaxed and quiet atmosphere is necessary if the maximum psychological effect is to be obtained. (WIER, 1974, pg. 60)

Essa experiência do light show era correlata tanto à cultura pop quanto à subcultura hippie/psicodélica, onde a música presente era invariavelmente o rock. Muitos light shows tiveram apresentações ambientadas em galerias de arte e museus já que é em si um evento e contém a possibilidade itinerante. Tornaram-se febre não só em Nova Iorque, mas principalmente na Califórnia, conforme destaca Jesus Ordovás em seu livro *El rock ácido de Califórnia*:

“Os light-shows se converteram também em uma forma de arte, e em uma ampliação da música, e não havia nenhuma banda que não tinha se especializado nesse barulho psicodélico. Estes shows luminotécnicos consistiam basicamente em uma sucessão de cortes filmicos e em um leque de líquidos coloridos mesclados sobre uma lente ou duas, ou em sucessivas justaposições de projeções e filmes. Havia uma ampla gama de possibilidades neste campo e podia-se utilizar somente a tela, ou criar um útero ou um ambiente esférico de cores ou imagens em constante movimento, até criar a sensação irresistível de se estar viajando pelo espaço.” (ORDOVÁS, 1975: 44, tradução nossa)<sup>3</sup>

O coletivo Joshua Light Show utilizava além do wet show, a projeção de variadas imagens. Durante os wet shows, mecanismos de aceleração dos líquidos eram usados para sincronizarem a imagem formada com as pulsações da música ambiente. Apresentavam-se no Fillmore East, casa de show aberta por Bill Graham em Nova Iorque, e acompanharam nomes do rock psicodélico como Jimi Hendrix e Frank Zappa (ZINMAN, 2012).

O coletivo Single Wing Turquoise Bird também realizou light shows que constituíam ambientes imersivos acompanhando grupos de rock (the Doors, Sly and the Family Stone, Pink Floyd, etc), que tiveram lugar no Shrine Exposition Hall, importante discoteca de Los Angeles, entre 1967 e 1968. Apresentaram-se ainda no Museu de Arte de Santa Bárbara (CA) e festivais de cinema experimental. Trabalharam muito com o acaso e desenvolveram um estilo particular em meio aos processos randômicos e parcialmente controláveis que caracterizam o meio. Consideram-se anti-minimalistas e um tipo de ampliação das possibilidades do Expressionismo Abstrato. No entanto, a idéia de campo expandido de Robert Morris é bastante aplicável a todos os light shows (YOUNGBLOOD, ano. p. 394).

O coletivo inglês Boyle's Family ou Mark Boyle's Sensual Laboratory tinha em seu núcleo os artistas Mark Boyle e sua esposa Joan Hills. Realizavam trabalhos tanto em galerias quanto nos clubes underground londrinos, como o UFO, onde se apresentavam os grupos Pink Floyd e Soft Machine. Em 1966, apresentaram pela primeira vez seu wet show intitulado Earth, Air, Fire & Water (uma explosão dos químicos sobre as lentes do projetor), no Bluecoats Art Centre, de Liverpool, em 1966 (LOCHER, s.d.)

A Electric Circus, segundo Alastair Gordon em *Spaced Out* (2008), era uma discoteca conceitual

---

<sup>3</sup> “Los light-shows se convirtieron también en una forma de arte, y en una ampliación de la música, y no había ninguna banda que no tuviera un experto en este tinglado psicodélico. Estos shows luminotécnicos consistían básicamente en una sucesión de cortes de película y en un abanico de líquidos colorantes mezclados sobre un cristal o dos, o en sucesivas yuxtaposiciones de cristales y películas. Había una amplia gama de posibilidades en este campo y se podía usar sola pantalla, o crear un útero o un globo de colores o imágenes en constante movimiento, hasta crear la sensación irresistible de estar viajando por el espacio.” (ORDOVÁS, 1975, pg. 44).

localizada no East Village em Nova Iorque, foi criada por Jerry Brandt, que pretendia promover eventos ultra-média, que seria uma fusão entre música, luzes e performance ao vivo. A discoteca contava ainda com um astrólogo, uma boutique e salas denominadas Great Expectations onde eram feitas pinturas corporais. Havia também linhas de nylon nos cantos dos ambientes para que houvesse a diminuição da sensação de ângulo reto. Os light shows eram realizados por Tony Martin e a dupla Jackie Cassen e Rudi Stern, cujo trabalho se situava mais na linha do wet show e das explorações mais sutis e não tão focadas em intenso bombardeamento sensorio.

Os light shows chamaram a atenção de Timothy Leary que planejava dar forma aos resultados obtidos com seus cursos de verão em Millbrook e também com sua pesquisa desenvolvida em Harvard, antes de sua expulsão, onde já havia elaborado ambiências através da formulação de um vocabulário audiovisual da experiência psicodélica, construído com base nas descrições das mesmas. Chegou a construir um lugar chamado “câmara do tempo” em sua casa, baseado em seus experimentos, local onde também conduzia sessões. Timothy Leary, em sua autobiografia *Flashbacks* (1999), cita ainda que pessoas sóbrias, quando confrontadas com a coleção de imagens e sons feitas para a elaboração do vocabulário psicodélico apresentavam reações como tontura e náuseas, pois o conjunto daquelas imagens e sons atingiam de fato as zonas neurais. A constituição do ambiente é um fator importante na qualidade da experiência. O vocabulário audiovisual levantado por Leary era esteticamente similar aos light e wet shows.

Durante o curso de verão em Millbrook, no ano de 1966, que se concentrou em explorar formas de comunicação de estados alterados, os participantes acabaram desenvolvendo espetáculos intermídia, baseados em fragmentos do teatro mágico de Herman Hesse, presente no livro *Lobo na Estepe*, utilizando slides e colagens sonoras. Conseguiram então, levar essa idéia a publico no New Theatre em Nova Iorque, naquele mesmo ano. Lá desenvolveram o espetáculo *The Death of Mind* (*A Morte da Mente*). Seguiram-se a este mais seis espetáculos que eram denominados “celebrações”. Timothy Leary afirma que o objetivo das celebrações “era produzir performances teatrais dos grandes mitos religiosos, científicos e filosóficos, usando técnicas psicodélicas para ativar os circuitos de arquétipos do cérebro.” (LEARY, 1999: 333-334). Jackie Cassen e Rudi Stern foram então chamados para dar forma ao show de luzes.

O grupo USCO foi formado pelo poeta alemão Gerd Stern, que imigrou para a Califórnia e transitou entre São Francisco e Nova Iorque. Gerd Stern foi influenciado pela Arte Pop em uma de suas visitas a Nova Iorque no início dos anos 60. Influenciou-se também pelas idéias de Marshall McLuhan e pela vivencia de experiências psicodélicas. Isto o levou a enxergar as palavras como entidades concretas, como objetos e a criar poesia visual eletrônica, o que acarretou o interesse no fluxo aleatório de informação, em narrativas não-lineares (GORDON, 2008: 37).

Em 1964, o grupo já estava formado, mantendo sua base de ação e invenção numa igreja abandonada em Hudson Valley, próximo à Nova Iorque. A proposta do grupo era desconstruir a apreensão linear do mundo através de um intenso bombardeamento sensorio produzido por variadas máquinas cinéticas desenvolvidas pelo coletivo que contava, além de Gerd Stern, com o engenheiro Michael Callaham, o pintor pop Stephen Durkee, as fotógrafas Judi Stern e Barbara Durkee e posteriormente o cineasta underground Jud Yalkut.

Falaremos agora de Andy Warhol e o *Exploding Plastic Inevitable*, que realizaram uma turnê pelos

Estados Unidos entre 1966-1967. Em meio à platéia que participava ativamente aconteciam performances dos atores da Factory que se misturavam às danças e performances do próprio público. O som repetitivo do Velvet Underground e as performances dos atores que utilizavam muitas vezes o imaginário sado-masoquista destoavam da ambiência mais lúdica dos outros light shows. Durante uma apresentação do EPI na Califórnia, em 1966, onde o cenário hippie já estava praticamente formado e onde havia, igualmente, acontecido uma das gêneses do light show, os Trips Festival, muitas pessoas se sentiram descontentes e adversas ao show de Andy Warhol, considerado algo tétrico. Segundo Jesús Ordovás em *El rock ácido de Califórnia*:

“(...) e em uma espantosa exibição de contrastes seguiu-se o Velvet Underground com seu ‘Andy Warhol’s Plastic Inevitable’, que se encontraram com a repulsa e a incompreensão dos freaks californianos. Ralph Gleason escreveu o seguinte no Chronicle: ‘O ‘Andy Warhol’s Plastic Inevitable’ consiste em uma banda de rock (Velvet Underground), um par de cantores (...), um light-show, uma série de projetores e uma tela de cinema que cobre toda a parte posterior do cenário. Muito pouca gente dançou devido a que a música era uma pena, totalmente entediante, e de muito menos interesse do que qualquer outra banda nossa. (...) As projeções que se vêm no ‘Fillmore’, no ‘Avalon’ ou no ‘Veterans Hall’ de Berkeley são muito mais criativas. Os filmes de Warhol são o triunfo da monotonia e do aborrecimento.’” (ORDOVÁS, 1975: 32, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Os Trips Festival (1966) foram uma evolução dos acid tests promovidos por Ken Kesey e os Merry Pranksters, que viajavam em seu ônibus colorido chamado Furthur, divulgando a experiência psicodélica pelos EUA e ajudando a formar e a popularizar a contracultura da segunda metade dos anos 60. Ken Kesey, que escreveu o romance *Um estranho no ninho*, de 1962, deixa de lado a carreira de escritor e se engaja numa nova empreitada de exploração livre, realmente fazendo uma junção entre arte e vida com os Merry Pranksters, mas que não era necessariamente vista como arte por ele e por seu grupo.

Segundo Brent Whelan (1988-1989), em um artigo sobre contracultura e pós-modernismo, os acid tests promovidos pelo grupo geraram uma estética que se insere no limite entre realidade e representação, que promove experiências sensoriais muito mais do que intelectuais. Os acid tests, festas ou ações organizadas pelos Pranksters para a distribuição do LSD, eram algo muito próximo do happening, era um acontecimento de fato, que não se situava em um contexto artístico definido, mas que proporcionavam experiências estéticas, tanto pelas alterações de percepção quanto pelo próprio environment festivo que congregava também música e light shows. Conforme relato de Alastair Gordon:

---

<sup>4</sup> “(...) y em un increíble alarde de contrastes siguió la Velvet Underground com su ‘Andy Warhol’s Plastic Inevitable’, que se encontró com la repulsa y la incompreensión de los freaks californianos. Ralph Gleason escribió lo siguiente em El Chronicle: ‘El ‘Andy Warhol’s Plastic Inevitable’ consiste en una banda de rock (Velvet Underground), un par de cantantes (...), un light-show, una serie de proyectores y una pantalla de cine que cubre toda la parte posterior del escenario. Muy poca gente bailó debido a que la música era una pena, totalmente aburrida, y de mucho menos interés que la de cualquier banda nuestra. (...) Las proyecciones que se ven en el ‘Fillmore’, en el ‘Avalon’ o en el ‘Veterans Hall’ de Berkeley son mucho más creativas. Los films de Warhol son un triunfo de la monotonia y del aburrimiento.’” (ORDOVÁS, 1975, pg. 32)

“(...) Ken Kesey e os Pranksters haviam tramado novos tipos de anarquia áudio-visual, aplicando o que eles aprenderam no ônibus à uma série de ‘testes do ácido’ que eram, no começo, pouco mais do que festas desestruturadas com música alta e ácido de graça. Trechos do filme do ônibus poderiam ser vistos enquanto o Grateful Dead tocava, Allen Ginsberg ou Neil Cassady balbuciavam no microfone, e Roy Seburn projetava ectoplasmas líquido-luminosos sobre as paredes. Os testes do ácido (foram oito no total) evoluíram para um espetáculo maior e mais organizado como os trips festival que aconteceram num período de três dias no Longshoreman’s Hall em São Francisco (21-23 de Janeiro de 1966)”. (GORDON, 2008: 69, tradução nossa).<sup>5</sup>

O happening no caso de Ken Kesey e os Merry Pranksters (e também no caso de Andy Warhol) tem muito mais a ver com as proposições Jean Jacques Lebel do que Alan Kaprow. O primeiro enfatizava as ocorrências livres e espontâneas, o segundo oferecia scripts e certos enquadramentos para as ocorrências, que também eram espontâneas e únicas. Alan Kaprow, influenciado por Jon Cage e pelo Zen, levava o foco para acontecimentos corriqueiros, detalhistas. Apresentavam a lógica do ready-made aplicada às ocorrências: gestos re-significados ou que revelam novas significações. Jean Jacques Lebel (1969) propõe a ligação entre o real e o alucinatório que é despertada pelo happening através da ação espontânea não mediada. Defende também a participação do público e a não-hierarquia. O aspecto da transposição de fronteiras entre real e alucinatório e a ênfase na participação torna sua concepção mais próxima das ocorrências dos light shows.

---

<sup>5</sup>“(...) Ken Kesey and the Pranksters had been concocting new kinds of audio-visual anarchy, applying what they learned on the bus to a series of ‘acid tests’ that were, in the beginning, little more than unstructured parties with loud music and free acid. Segments of the bus movie would be shown while the Grateful Dead played, Allen Ginsberg or Neil Cassady babbled into microphone, and Roy Seburn projected liquid-light ectoplasms onto a wall. The acid tests (there were eight in all) evolved into bigger, more organized spectacles like the trips festival that took place over a three-day period in San Francisco’s Longshoreman’s Hall (January 21-23, 1966).” (GORDON, 2008, pg. 69).

## Referências Bibliográficas

- BOURDON, David. **Warhol**. New York: Abrams, 1989.
- CAUQUELIN, Anne. **A Arte Contemporânea**. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art: From Futurism to the Present**. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- GORDON, Alastair. **Spaced out: radical environments of the psychedelic sixties**. New York: Rizzoli, 2008.
- HIGGINS, Hannah. **Fluxus Experience**. Berkeley: University of California Press, 2002.
- LEARY, Timothy. **Flashbacks “surfando no caos”**: uma autobiografia. São Paulo: Beca, 1999.
- LEBEL, Jean Jacques. **Happening**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.
- MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- MAFFI, Mario. **La cultura Underground**. Volumes I e II. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- MASTERS, Robert E.L.; HOUSTON, Jean. **L’art Psychédélique**. Versão francesa de Robert Laffont. Paris: Pont Royal (Del Duca / Laffont), 1968.
- ORDOVÁS, Jesús. **El rock acido de California**. Madrid: Ediciones Jucar, 1975.
- WIER, D. R. Light Shows: a kinectic art technique using chemicals. In: MALINA, Franklin J. (ed.). **Kinectic Art: theory and practice**. Selections from the journal Leonardo. Nova Iorque: Dover Publications, 1974, p. 58-63.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Introduction by R. Buckminster Fuller. Nova Iorque: Dutton & Co., 1970. Disponível em: <[http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF\\_ExpandedCinema/book.pdf](http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf)>. Acessado em: 06 abr. 2013.

## Periódicos

- HANKINS, Thomas L. The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel; Or, The Instrument That Wasn't. **Osiris**, v. 9, p. 141-156, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/302003>>. Acesso em: 09 jul. 2013.
- HIGGINS, Dick. Intermedia. **Leonardo**, v. 34, n. 1, p. 49-54, 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1576984>>. Acesso em: 10 jul. 2013.
- HUSARIK, Stephen. John Cage and LeJaren Hiller: HPSCHD. **American Music**, v. 1, n. 2, p. 1-21, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3051496>>. Acesso em: 03 jul. 2013.
- OREN, Michael. USCO: Getting out of your mind to use your head. **Art journal**, s. n., p. 76 – 95, 2010.
- WHELAN, Brent. “Furthur”: Reflections on counter-culture and the post modern. **Cultural Critique**, n. 11, p. 63-86, 1988-1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1354244>>. Acesso em: 14 out. 2012.

## Sites

### 9EVENINGS.

Disponível em: < [http://www.9evenings.org/variations\\_vii.php](http://www.9evenings.org/variations_vii.php)>. Acesso em: 14 out. 2012.

### LOCHER, L. J. **Mark Boyle's Journey to the Surface of the Earth**. Boyle Family., s.d.

Disponível em: < <http://www.boylefamily.co.uk/boyle/texts/index.html>> Acesso em: 21 abr. 2013.

### VISUAL MUSIC.

Disponível em: <<http://homepage.eircom.net/~musima/visualmusic/visualmusic.htm>> Acesso em: 06 abr. 2013.

### ZINMAN, Greg. **Joshua Light Show 1967-68**. Joshua Light Show, 2012.

Disponível em:<<http://www.joshualightshow.com/about-classic/joshua-light-show-1967-68>> Acesso em: 21 abr. 2013.



## O MAM E HISTÓRIA DA ARTE: A CONSTRUÇÃO DE UMA ESCRITA

*Ana Paula Chaves Mello<sup>1</sup>*

A proposta desta comunicação é realizar uma reflexão sobre os termos moderno e contemporâneo através de alguns documentos que norteiam conceitualmente a construção da nova sede do Museu de Arte Moderna, em 1952, que visavam uma reorganização mais ampla de suas atividades, não só com o objetivo de reunir, colecionar, expor obras de artes consagradas pela aprovação dos tempos, mas inscrever as produções contemporâneas junto às obras de arte moderna consagradas a fim de tornar-se um órgão vivo, “criador de padrões de julgamento estético, aperfeiçoador do gosto artístico”.<sup>2</sup>

Verificaremos que o MAM, desde sua concepção até os dias de hoje, pretende construir uma escrita da história da arte que contemple não somente obras de artes modernas, mas contemporâneas e que estabeleçam um intenso diálogo com a arquitetura, seu entorno e com o público. Obras que coloquem inclusive questões que permeiam a fundação conceitual do Museu e da arte que representa como a exposição *Musa sem cabeça: a fábula do contemporâneo* de Laura Erber (1979, RJ). A mostra reúne uma série de telegramas enviados pela artista ao “Senhor MAM” motivada pela vontade de “inventar formas alternativas de contar a história da arte contemporânea” em um cenário historicamente construído com base em perspectivas modernas, mas que, tradicionalmente apresentou exposições importantes para a configuração do cenário da arte contemporânea no Brasil.

Outros pontos importantes são os dilemas conceituais que cercam as fronteiras entre o moderno e o contemporâneo não só evidenciados pelas questões trazidas pela artista através de seus telegramas, mas pelo público visitante que busca a arte moderna no museu de arte moderna e se depara com arte contemporânea e a recente crítica realizada por Ferreira Gullar<sup>3</sup> aos museus de arte moderna que deveriam cumprir seu papel de museu, isto é, abrigar coleções e contar histórias do passado.

Antes de iniciar essa breve análise, minhas reflexões partem de uma experiência de três anos de trabalho no MAM RJ. Atuei junto a uma equipe de artistas, educadores e produtores culturais nos espaços internos e externos do museu problematizando com o público visitante, se é possível formarmos um novo olhar sobre a história e a experiência da arte através de uma leitura transdisciplinar, desconstruindo linearidades e cronologias.

Permitindo-me a uma digressão. Narro um diálogo que tive no Museu com um visitante que, decidido a visitar o museu de arte moderna confiou em suas informações sobre arte moderna encontrar obras já consagradas de arte moderna que o provocassem um deleite estético. Porém, não foi o que encontrou. Na época, havia uma exposição chamada *Fendas* do artista José Bechara que provocava diversas tensões com suas esculturas (des)equilibradas e pinturas com ferrugem, couro bovino etc. O rapaz indignava-se e perguntava-se, assim como o crítico Ferreira Gullar na Conferência sobre *Pensar a Arte na Academia Brasileira de Letras*, porque um museu de arte moderna estava expondo esse tipo de obra? E mais, porque um museu de arte é

<sup>1</sup> Mestre em História e Crítica de Arte pela PPGARTES/UERJ

<sup>2</sup> Boletins de 1952. Arquivos do setor de Documentação do MAM Rio.

<sup>3</sup> *Pensar as artes* – Conferência realizada na Academia Brasileira de Letras, 13 de março de 2013. Disponível em <http://mais.uol.com.br/view/5538xakjh4b4/1332012-1-ciclo-pensar-hoje-i-pensar-as-artes-0402CC183270C8B12326?types=A> Acesso em 30 set. de 2013.



chamado de arte moderna. Para Gullar, revela-se uma contradição. Sua crítica partia da exposição Fernanda Gomes (contemporânea ao Bechara), que também provocava nos espaços do MAM, inserções de objetos que organizados milimetricamente surgiam de depósitos de lixo, ruas e até mesmo do museu.

Um espectador e um crítico questionavam a hibridez estilística do museu de arte moderna e porque obras de arte contemporânea precisavam da instituição para defini-las como tais, já que um caixote ou a pele de um boi poderiam ser apenas um caixote e a pele de boi? Velhas polêmicas dos deslocamentos da função dos objetos.

Estas questões, a meu ver, culminaram com a exposição da artista e escritora Laura Erber que decide expor no MAM, telegramas que inquietos analisam as possíveis distinções ou instituições dos termos moderno e contemporâneo mediante a posição do artista e do museu.

Era uma vez um artista contemporâneo  
tinha pesadelos com a crueldade dos  
modernos.  
acordava tomava seu café  
pensava no óbvio  
quase uma alegria  
(não sonhava há vários anos)  
pensava no seu futuro incerto pensava com mais força  
escrevia um novo projeto  
pedia cartas de anuência cartas  
de recomendação descia  
caminhava até o correio  
sumia para sempre  
não foi atropelamento  
foi outra coisa  
no caminho para a morte  
encontrou Lygia Clark  
e Lygia Pape de botinas  
num estranho sofá  
rindo alto  
de boca cheia  
elas tinham  
uma espécie de voz<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Texto do telegrama transcrito exatamente como foi exposto. Exposição Musa se Cabeça: fábulas do contemporâneo. MAM Rio, fev-abr, 2013.

Observamos que as noções temporais e estilísticas sobre os termos moderno e contemporâneo, quando os mesmos coexistem no MAM Rio desde a sua criação até os dias atuais, conformam a partir dos telegramas, um exercício dialético com pretensões construtivas de uma escrita representativa da arte brasileira. Embora, saibamos que em 1978, parte dessa escrita pulverizava-se junto a outras referências internacionais.

Hoje, o MAM Rio abriga em regime de comodato a Coleção Gilberto Chateaubriand – importante acervo de arte moderna e contemporânea no Brasil – e a Coleção Joaquim Paiva que conta com fotografias de artistas nacionais e internacionais. A coleção do museu vem sendo restituída desde a década de 1980 com doações, patrocínios e aquisições realizadas através de projetos de lei como ocorreu recentemente com a última retrospectiva da Márcia X, projeto contemplado pelo Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais Funarte/MinC, que teve início em 2010 com a catalogação das obras e documentos da artista.

A artista Laura Erber também doou para o MAM RJ, sua última obra composta por telegramas que fizeram parte da exposição aqui citada. Fruto de um projeto também contemplado pelo Edital de apoio à Pesquisa e Criação Artística da FUNARTE, a fim de colocar em questão o objeto artístico como resultado de um processo de pesquisa e o museu como um espaço de acolhimento e recepção desses objetos. A artista ao utilizar o telegrama, ferramenta quase em desuso, como mediador da sua relação com a arte, com a história da arte e a realidade do Museu, aposta “como um dispositivo de pesquisa que me permitiria levantar questões sobre o modelo de tempo embutido na arte contemporânea – e o seu estranho modo de envelhecer –, [...]” (ERBER, 2012, p. 218).

Segundo a artista não há uma data para encerrar o envio dos telegramas, inclusive alguns foram enviados com a orientação para serem abertos apenas em 2023. Até lá, conviveremos com as questões elaboradas a partir de poesias, frases, perguntas, pequenos relatos da convivência da artista com o espaço do museu, seu entorno e todas as histórias escritas e inscritas sobre a arte, moderna e contemporânea, do tempo ou do estilo.

Diante de um desconforto com os modelos de fomento à produção artística, Laura Erber em constante diálogo com a crítica de arte Glória Ferreira, produz um obra em que sua forma e conteúdo contrariam os resultados óbvios do que se espera de “um modelo de criação vigente atualmente no campo das artes, e que se baseia na separação entre um primeiro momento de pesquisa, um segundo momento de realização e um terceiro momento de exposição.”<sup>5</sup> Produz uma obra que é ao mesmo tempo pesquisa, execução e resultado. E mais, proporciona ao espectador questões que possivelmente estão inseridas em muitas outras obras, mas não de forma explícita. Seus telegramas nos levam a formular respostas internas sobre o que vemos, o que consumimos e o que desejamos fazer dentro e fora do museu. Como pesquisadores, como artistas e espectadores qual é a fábula que nos interessa?

Luiz Camillo Osório, curador do museu e da exposição, responsável pela recepção dos telegramas destinados ao Senhor MAM, responde com novas indagações sobre o que pretende a artista: “[...] Breves contos de uma pequena história ficcional da arte moderna brasileira. Ou seria contemporânea? Existe diferença? Quem souber, por favor, nos avise; cartas ao MAM. É possível fazer arte apropriando-se da história que a informa?”<sup>6</sup> E mais, pensa numa inversão do título “Musa sem cabeça ou cabeça sem musa?”

---

<sup>5</sup> Parte do texto curatorial da exposição *Musa sem cabeça: uma fábula do Contemporâneo* de Laura Erber.

<sup>6</sup> Idem.

A artista gostou da inversão, embora desejasse fazer uma referência à mula sem cabeça, lenda que segundo Luís da Câmara Cascudo, apesar de algumas variações, sempre se refere à punição recebida pela “manceba” do padre que transformada em mula<sup>7</sup> galopa desgovernada sem rumo. Talvez como a arte contemporânea que se apresenta, múltipla, como um ser de várias cabeças ou quem sabe, apelando para as teorias deleuzianas um ser rizomático, cartográfico como um complexo acervo de mapas de conversa, potência, emergência e mal-estar.

Suas indagações de artista das artes visuais e literárias exibiram imagens em textos a respeito de um museu do diário, do cotidiano, do convívio, das necessidades de qualquer ser que foi ‘planejado’ para estar ‘vivo’: “Não existem museus sem toilettes é proibido. Porque um museum é um lugar para a arte. E viver é uma arte. E quem vive precisa ir ao toilette.”<sup>8</sup>

A palavra ‘vivo’<sup>9</sup> já era impressa nos principais documentos de inauguração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que assim como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, foram idealizados segundo o MOMA de Nova York planejado para sediar não só exposições de artes visuais, mas animar a comunidade artística e o público em geral com uma programação de exposições, cinema, teatro, música, dança e cursos. O termo ‘vivo’ foi intensamente utilizado para contrapor a ideia de museus concebidos como relicários destinados a conservar e oferecer à contemplação obras de arte do passado, justificando assim a construção de um museu dinâmico que apostasse na arte, na missão educativa e nas novas gerações de artistas e futuros colaboradores de um projeto de cidade e país rumo à desejada e definitiva modernização.

Mario Pedrosa, importante crítico de arte da década de 1950, escreve a respeito da natureza de um museu de arte moderna ser uma “casa de experiências” onde é possível compreender uma arte que se propõe à pesquisa, às experiências, às invenções. (PEDROSA, 1995, p. 295). Isto é, um museu programado para que o artista pense sua obra segundo uma escala pública, na relação obra - espectador, e que desse diálogo suas experimentações artísticas possam produzir nos seus espaços a escrita de uma história da arte no Brasil.

Quando o Ministro Ernesto Simões Filho, no retorno de Getúlio Vargas à presidência, é nomeado para o Ministério da Educação e Saúde em 1951, convidado a discursar na inauguração do museu em 1952, no Palácio Gustavo Capanema, antigo edifício do Ministério da Educação e da Cultura, em um espaço assinado e adaptado por Oscar Niemayer, admitia a necessidade dos investimentos, sobretudo na arte moderna:

Como todos os homens da minha geração, passáramos esses vinte últimos anos sorrindo dos pruridos do modernismo, das suas pretensões e rebeldias, com revoltas e um mínimo de disposição à receptividade. Agora, como escapar ao cerco? São amigos interessados no nosso êxito, que consideram “sine qua” o modernizarmos-nos para merecer a simpatia da gente moça, tão necessária ao sucesso dos governos.<sup>10</sup>

Em seu discurso, afirma a importância da I Bienal de São Paulo (1951) que contribuiu para a cultura artística do país e mesmo sobre críticas, decide instalar o MAM no prédio de referência internacional da arquitetura moderna no Brasil descrito acima. E expressava a importância de um museu estar acessível ao

7 A escolha da mula deve-se ao fato que em meados da Idade Média, as mulas foram as montarias mais utilizadas pelos padres, por serem dóceis, resistentes e seguras.

8 Trecho retirado do telegrama

9 Cabe um parêntesis: a empresa responsável pela construção do teatro planejado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy foi a casa de shows VivoRio.

10 Boletins de 1952. Arquivos do setor de Documentação MAM Rio.

povo a fim de educá-lo e conscientizá-lo para as novas mudanças no âmbito econômico, político e cultural do país. Assim o ministro prossegue:

O museu graças a essa nova orientação, deixou de ser um mausoléu, para se tornar um órgão educativo, vivo, criador de padrões de julgamento estético, aperfeiçoador do gosto artístico, [...]. E é espantoso testemunhar, nesses museus modernos, a multidão de visitantes que a eles acorrem atentos, na ânsia de aprender, e que deles sairão, sem nenhuma dúvida, com o hábito dessa contemplação, melhorados em sua capacidade de percepção da beleza, em sua permeabilidade às várias formas e expressões artísticas. Esse é o conceito de um museu como órgão de educação democrática das massas, que o recebem e festejam com alguma coisa que vem completar o conjunto de suas conquistas sociais na civilização contemporânea.<sup>11</sup>

É importante salientar que as primeiras iniciativas do MAM Rio dirigido por Niomar Muniz Sodré Bittencourt (1916-2003)<sup>12</sup> consistiam em atrair o público<sup>13</sup> para suas exposições para que pudessem com um conjunto de outros argumentos justificar a construção definitiva da sede no Aterro do Flamengo. Aliás, justificativa que permanece até hoje, sobretudo nos museus que são criados dentro de um projeto de reforma urbana com interesses desenvolvimentistas.

Segundo Sant’Anna (2011, p.35), “o museu definia-se, portanto, como técnica para distinguir a arte de seu tempo. O moderno era simultaneamente o horizonte a ser alcançado e o método mesmo de alcançá-lo. O museu, ao colocar-se como meio, era ele mesmo instaurador do objeto visado.” Havia uma estratégia em desenvolver no povo um gosto pela arte e disseminar um conhecimento pela arte moderna, explícito em seu estatuto<sup>14</sup> ao expor o acervo de artistas significativos da produção europeia como Picasso, Lèger, Matisse, Brancusi<sup>15</sup> enfatizando sua importância nos grandes museus europeus e americanos, além do incentivo à realização de exposições coletivas de produções artísticas contemporâneas. E é com o interesse por jovens artistas advindos dos cursos do Bloco Escola que o MAM, investe em uma escrita dos museus e da história da arte no Brasil, instituindo um percurso singular que o identificava assim como o crítico Paulo Venâncio escreveu em seu livro *A presença da Arte* (2013, p. 58), “um museu-escola aberto, dinâmico, jovem e democrático”, embora fossem claras suas intenções civilizatórias.

Para sua missão didática, foram convidados artistas que se encontravam com a produção reconhecida e de preceitos renovadores como Ivan Serpa que reunia em seu grupo, nomes como os de Helio Oiticica, Rubem Ludolf, Aluísio Carvão, Lygia Pape, que posteriormente compuseram o Grupo Frente (1954-56).

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Jornalista, nomeada diretora-executiva do MAM Rio, cuja construção da sede definitiva comandou. Foi casada com Paulo Bittencourt diretor do jornal *Correio da Manhã*, importante diário na promoção de notícias sobre o museu na década de 1950. Morre em decorrência da doença de Alzheimer em 2003.

<sup>13</sup> “Uma cidade a espera de um museu: o interesse do povo pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Visitado em 16 meses, por 73.000 pessoas – um pouco da vida desta importante obra cultural – vai expor ainda este ano: Van Gogh, Rouault e Toulouse - Lautrec – a sua exposição de arquitetura vai correr a Europa – praticamente aprovado o projeto que cria a verba de 10 milhões de cruzeiros destinados à construção da sede do museu – fala a “O Globo” a Sra. Niomar Muniz Sodré, membro da diretoria.” *Boletins de 1952*. Arquivos do setor de Documentação do MAM Rio

<sup>14</sup> “Fica criado com sede e foro no Distrito Federal, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sociedade civil, sem fins lucrativos, determinada a realizar e a manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar filмотeca, arquivo de arte fotográfica, discoteca e biblioteca especializada; promover exibição de filmes de interesse artístico-cultural, concertos, conferências e cursos selecionados com as suas finalidades, pesquisas folclóricas e intercâmbio com as organizações congêneres do estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil.” Ata de reunião Museu de Arte Moderna, 3 maio 1948. Arquivos do Museu de Arte Moderna.

<sup>15</sup> Segundo Rodrigo Naves (2007, p. 425), a Bienal durante muito tempo cumpriu “papel altamente civilizatório entre nós” enfatizando em sua segunda edição (1953) salas com obras “dos maiores expoentes da arte moderna de todos os tempos”.

É justamente durante as décadas de 1950, 60 e 70, que a nosso ver, o museu de arte moderna se inscreve e escreve importante passagem da história da arte no Brasil e nos convida a pensar sobre a coexistência dos termos ‘moderno’, ‘pós-moderno’ e ‘contemporâneo’ na esfera do MAM suas passagens, persistências e limites.

Mario Pedrosa define os artistas modernos como aqueles que “conservam ainda certas tradições e as casam com pesquisas mais audazes e atuais” ao escrever um texto para o catálogo da Exposição de Artistas Brasileiros no MAM Rio em 1952. “O Momento Artístico”, título do texto, é composto por artistas que “começam a brigar por suas ideias, suas convicções artísticas” (PEDROSA, 1998, p. 242) e, sobretudo no que se refere às polêmicas em torno das tendências figurativas e abstracionistas a respeito das definições de uma arte nacional. E estas convicções estavam extremamente associadas à relação entre o espaço e a forma, a produção e a recepção de intensa experimentação artística em uma cidade que desenvolvia uma ‘vontade construtiva’ em uma arquitetura que desde sua concepção enfatizou os princípios e ideais modernos.

Mas esta vontade, segundo Pedrosa (1995, 342) parte efetivamente de um grupo de intelectuais, entre críticos e artistas, que trabalhou para “o desenvolvimento conceitual e terminológico de uma arte que foi definida como taxativamente “moderna”, em oposição às academias.” E que, sobretudo, se formou “quando as correntes imperialistas se espalharam pelo mundo [...]” Uma arte nova que surge com as ‘estranhas’ descobertas dos continentes explorados em que vários artistas europeus ao se apropriarem da forma dos objetos ‘exóticos’, sua produção os exclama qualidade estética e a produção artística começa a exigir espaços para abrigar uma arte que era modelo para todos os artistas e assim fundar de forma ilusória “[...] a ideia de que nós marchávamos para uma civilização mundial, para uma civilização florescente e que podia estabelecer-se por todos os países, mesmo os países miseráveis da África, os países miseráveis da América Latina e por aí adiante.” (PEDROSA, 1995, 344).

Ao trazermos essa discussão como ponto relacional para todas as menções que o Estado brasileiro fez pela valorização da arte moderna na capital federal observados em alguns documentos sobre a construção da sede do Museu uma associação da arte moderna às conveniências políticas. O que caberia à arte moderna, civilizar-nos. E obviamente, sabemos que não seriam as massas que frequentariam o museu, mas as elites que circunscreveriam a arte moderna como diria Pedrosa (1995, 347), em um “clube fechado”.

E o MAM Rio, desde sua estada nas adaptações do Palácio Gustavo Capanema à sede definitiva, sempre expressou sobre as suas livres estruturas, expor a arte contemporânea no sentido temporal e a própria produção moderna que sob seus imperativos estilísticos perdia fôlego em meados da década de 1960.

Encontramos no capítulo introdutório do livro *Após o fim da Arte* de Arthur Danto, reflexões sobre que tipo de arte o museu de arte moderna deseja representar. E como os sentidos temporais e estilísticos da instituição, quanto ao moderno e o contemporâneo, tendem a um “engessamento” quando não afirmam suas posições e suas escritas:

[...] o Museu de Arte Moderna deve decidir se pretende adquirir arte contemporânea que não seja moderna, e assim se tornar um museu de arte moderna no sentido estritamente temporal, ou se continuará como um acervo exclusivo de arte estilisticamente moderna, cuja produção se tornou rarefeita até o ponto, talvez, de uma escassez, deixando de ser representativa do mundo contemporâneo. (DANTO, 2006, p. 14)

O MAM Rio faz uma tentativa de esclarecer um possível posicionamento quanto a sua própria trajetória histórica, quando seu curador Luiz Camillo Osório produz uma genealogia a partir das obras que compõe a Coleção Gilberto Chateaubriand. Revisa no texto curatorial possíveis genealogias, pois são diversas poéticas que compostas por diversas análises, poderão traçar novas narrativas históricas entre o que se define como moderno e contemporâneo. Mas essa narrativa está expressa em apenas um dos espaços do museu, em específico no terceiro andar. Lá é possível observar que há uma tentativa dessa escrita, ao escolher dentre os principais nomes da arte no Brasil, obras representativas dos períodos tradicionalmente mencionados da trajetória da arte brasileira. Embora a museografia se aproxime mais de uma lógica tradicional de exposição, propõe misturar os tempos e estilos.

O curador, a nosso ver, afirma o que Danto (2006, 14) prefere exercitar com o uso do termo pós-moderno para algumas obras, cuja definição melhor se identifique com “determinado campo da arte contemporânea”. Algumas obras de arte, segundo o autor, poderiam ser analisadas, mediante a fórmula: “elementos mais híbridos do que ‘puros’, contaminados em vez de ‘limpos’, ‘ambíguos’ em vez de ‘articulados’, ‘perversos’, bem como ‘interessantes’”<sup>16</sup> para tentar criar algumas classificações para obras que talvez não possam ser mais rotuladas no singular, mas no plural, pois começam a assumir uma indefinição estilística até que assumam características do que entendemos por arte contemporânea para repensar a própria história ou não de uma arte que teima em envelhecer no museu ou fora dele:

ERA UMA VEZ O CONTEMPORÂNEO  
 PASSAVAM OS ANOS E O CONTEMPORÂNEO  
 CONTINUAVA CONTEMPORÂNEO  
 MAS CANSADO  
 EXAUSTO MESMO  
 SER CONTEMPORÂNEO  
 ETERNAMENTE  
 ERA UM SACO  
 COMO ERA BOM SER PÓS-MODERNO!  
 (MENTIRA)  
 O QUE ELE OU ELA REALMENTE QUERIA:  
 MORRER NO PASSADO  
 REMOTO  
 UMA FÁBULA<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Arthur Danto cita o trecho do livro de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1996.

<sup>17</sup> Texto do telegrama transcrito exatamente como foi exposto. Exposição *Musa se Cabeça: fábulas do contemporâneo*. MAM Rio, fev-abr, 2013.





**Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013. Foto: Veronica Cavalcante**



**Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013. Foto: Veronica Cavalcante**



Exposição *Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo* da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013. Foto: Veronica Cavalcante

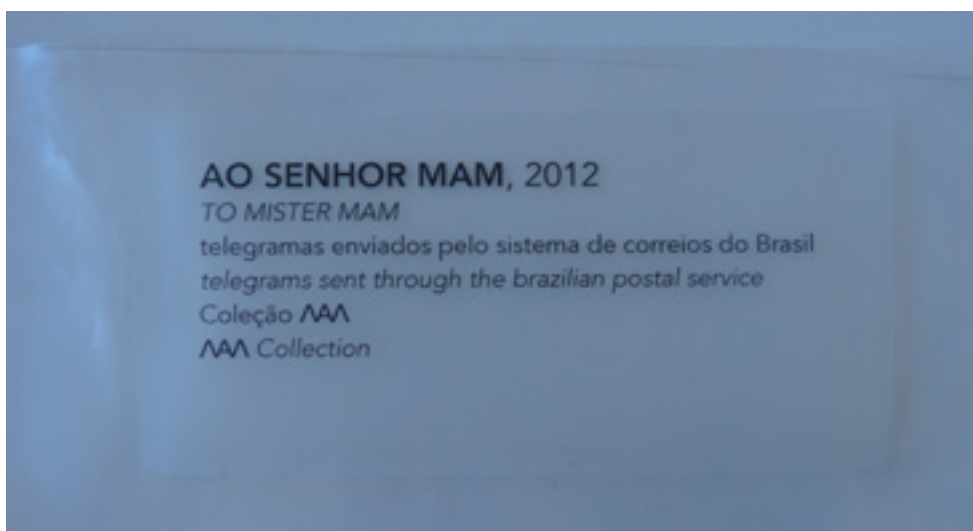


Detalhe dos telegramas. Exposição *Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo* da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013. Foto: Veronica Cavalcante





**Detalhe dos telegramas. Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013.**



**Detalhe do telegrama. Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013.**



**Laura Erber (1979, Rio de Janeiro) artista visual e escritora.**

### **Referências Bibliográficas**

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p.191-195.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

NAVES, Rodrigo. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEDROSA, Mário. Políticas das Artes. Organização e apresentação de Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. Construindo a Memória do Futuro: uma análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

VENANCIO FILHO, Paulo. A presença da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

## A PARTICIPAÇÃO DE MARIO SCHENBERG NA XI BIENAL (1971)

*Ana Paula Cattai Pismel<sup>1</sup>*

### **Mesa-redonda: XI Bienal (1971)**

A XI Bienal esteve aberta ao público entre 4 de setembro e 15 de novembro de 1971, trazendo 351 artistas de 57 países, num total de 2.459 obras. A comissão técnica que organizou a mostra de artes visuais foi composta por Antônio Bento, Geraldo Ferraz e Sérgio Ferro (FUNDAÇÃO BIENAL, 2013).

Para Aracy Amaral, essa edição marcou o início dos “anos baixos” das Bienais, na medida em que, cada vez mais, Ciccilo Matarazzo delegava a amigos empresários, e não a profissionais especializados, a concepção desses eventos (AMARAL, 2001-2002). Embora algumas mudanças tivessem ocorrido como, por exemplo, a realização de Pré-Bienais, que tentou responder ao criticado modelo de escolha anterior, muitos outros pontos de seu funcionamento ainda eram postos em xeque por parte de artistas e críticos de arte.

Alguns deles, como a ausência de uma direção geral competente que conferisse unicidade à mostra internacional, eram apontados desde que as bienais foram desvinculadas do MAM-SP. Era forte, ainda, a constatação de que as bienais não estavam sendo capazes de acompanhar os desdobramentos mais recentes da arte contemporânea que, a partir da segunda metade da década anterior, sofrera transformações profundas, como a desconstrução dos suportes tradicionais e a arte conceitual, por exemplo.

Além disso, ecos do boicote internacional se faziam sentir mais profundamente nessa edição. Os Estados Unidos se retiraram da mostra e França, Itália e Grã-Bretanha tiveram poucos artistas. No ano anterior, Mário Pedrosa tinha se exilado no Chile devido à ameaça de prisão, contra o que protestaram artistas como Pablo Picasso, Alexander Calder, Max Bill e Henry Moore (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004).

A linha geral da XI Bienal foi a comemoração dos vinte anos da mostra, realizada em clima retrospectivo, homenageado a si própria. Nesse espírito, foram organizadas diversas salas especiais dedicadas a artistas premiados desde 1951, contrariando o propósito maior do certame: dar visibilidade às tendências mais recentes da arte nacional e internacional.

Nessa ocasião, Mario Schenberg não integrou o Júri de Seleção, mas fez parte de uma Mesa Redonda semelhante à realizada na Bienal anterior. De acordo com o depoimento já citado, Schenberg aponta o motivo pelo qual não pôde continuar envolvido na organização das edições posteriores à de 1969:

Eu, que já tinha organizado a primeira exposição de Volpi em 1944, organizei em 61 a sua primeira retrospectiva. Depois disso, começaram a votar para que eu fizesse parte dos júris de seleção das Bienais. O primeiro júri que integrei foi em 1965, depois 67 e 69. E, a partir daí, a Bienal me aplica o Ato 75 (SCHENBERG, In AJZNER, 1995: p. 142).

---

<sup>1</sup> Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e mestre pelo Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte – PGEHA/USP. Sua pesquisa, intitulada Schenberg: em busca de um Novo Humanismo, foi financiada pela CAPES.

Nesse sentido, cabe perguntar o que foi o Ato 75 e como ele impediu o crítico de continuar participando dos Júris. Teria ele participado do Júri se a Bienal não tivesse lhe aplicado o Ato? O depoimento dá a entender que Mario Schenberg teria sido eleito pelos artistas, mas sua atuação foi impedida pela Bienal. As considerações a seguir tentarão dar conta dessas dúvidas, na medida do possível.

Primeiramente, é preciso observar que o crítico se refere ao Ato Complementar Número 75, editado em 21 de Outubro de 1969, o qual decretava que:

Todos aqueles que, como professor, funcionário ou empregado de estabelecimento de ensino público, incorreram ou venham a incorrer em faltas que resultaram ou venham a resultar em sanções com fundamento em Atos Institucionais, ficam proibidos de exercer, a qualquer título, cargo, função, emprego ou atividades, em estabelecimentos de ensino e em fundações criadas ou subvencionadas pelos Poderes Públicos, tanto da União, como dos Estados, Distrito Federal, Territórios e Municípios, bem como em instituições de ensino ou pesquisa e organizações de interesse da segurança nacional (ATO COMPLEMENTAR Nº 75).

Funcionando como uma espécie de arremate do AI 5, o Ato Complementar 75 fechava as portas do mercado de trabalho aos professores universitários que foram objeto de perseguição do regime militar. Isso porque não existiam instituições de ensino e de pesquisa que, de alguma forma, não recebessem algum tipo de verba ou subvenção pública (CLEMENTE, 2005: p. 128-29).

Mario Schenberg, que desde sua aposentadoria compulsória dava seminários semanais no Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, sediado no Rio de Janeiro, foi dispensado da instituição, que se enquadrava nos termos desse Ato Complementar. Levando-se em consideração que a Fundação Bienal era financiada por verbas estaduais e municipais, pode-se compreender o motivo pelo qual suas portas também se fecharam ao crítico. Em entrevista ao jornal *Folhetim* em 1977, Mario Schenberg definiria suas limitações de maneira bastante clara:

A aposentadoria dos professores é regulamentada por um ato complementar drástico que não nos permite trabalhar mais em quase nada: não podemos mais trabalhar em nenhuma universidade do País, ou em organizações particulares que recebem auxílio do governo. Assim, não temos mais acesso a laboratórios e bibliotecas, não podemos mais assistir seminários, participar de debates, etc, promovidos dentro dessas instituições (*Jornal Folhetim*, 1977).

A partir disso, já se sabe que, mesmo que o crítico tivesse sido escolhido pelos artistas, estava impedido de atuar na Fundação Bienal. Mas resta saber se ele de fato foi o vencedor da eleição, que voltou a ser promovida pela própria instituição.

Para entender como funcionou o Júri da IX Bienal, é necessário ter em vista que, em 1970, teve lugar a I Pré-Bienal de São Paulo, conforme já foi apontado, no período que foi de 12 de setembro a 25 de outubro de 1970. Essa nova estrutura de seleção mudou o modo de escolha do Júri de Seleção da Bienal Internacional.

A mostra teve o intento de reunir manifestações artísticas de todas as partes do país, tirando a participação brasileira nas bienais internacionais do eixo Rio-São Paulo. Para isso, foram realizadas seleções em diferentes estados. A região Nordeste, por exemplo, chegou a organizar uma “Pré-pré-bienal”, realizando uma exposição que reunia os artistas cujos trabalhos seriam submetidos ao Júri de Seleção itinerante.

Com as diversas pré-seleções, foi necessário que os membros do Júri se deslocassem pelo Brasil, o que tornou os trabalhos mais dispendiosos. O corpo de jurados teve variações da localidade para localidade, mantendo sempre um representante da Fundação Bienal. Foram realizadas seleções locais em Manaus, Belém, Recife, Belo Horizonte, Goiânia, Brasília, Campo Grande, Guanabara (atual Rio de Janeiro), São Paulo, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre (FUNDAÇÃO BIENAL, 09/10/70).

Mario Schenberg, que não concordou com a criação das Pré-Bienais, não fez parte desse Júri itinerante. Apesar de ser natural supor que, por isso, o crítico não tenha participado das diversas seleções, não há certeza sobre esse ponto, pois não foi encontrada documentação que forneça maiores detalhes a esse respeito.

Pouco antes da abertura da I Pré-Bienal, todos os artistas que haviam sido selecionados para a mostra foram convocados a enviar seus votos para o Júri de Seleção. Dessa vez, para o da IX Bienal de São Paulo. Dentre os quase 258 artistas, que apresentaram 1.300 obras, seriam escolhidos inicialmente 25 para a representação brasileira na mostra internacional (FUNDAÇÃO BIENAL, 20/01/1970). Por sugestão da AIAP foram convidados mais 5 artistas (FUNDAÇÃO BIENAL, 11/09/1970).

Os votos foram apurados no dia 31 de setembro de 1970: Lisetta Levi teve 56 votos e foi eleita. Mario Schenberg teve 15 votos (dois de Florianópolis e 13 de São Paulo)<sup>2</sup>. Depois da apuração, contudo, ainda chegaram alguns votos, sendo que quatro deles eram para o crítico, todos vindos do Recife, seu estado natal. Mesmo que tivessem sido contabilizados na apuração, não seriam suficientes para elegê-lo<sup>3</sup>.

O corpo de jurados da XI Bienal de São Paulo, que passava a ser internacional, teve a seguinte constituição: James Johnson Sweeney (Estados Unidos), Romero Brest (Argentina), Hugo Auler e Marc Bercowitz (indicados pela Fundação Bienal) e Lisetta Levi (eleita pelos artistas). Outra novidade foi a designação de um coordenador geral para a representação brasileira: Geraldo Ferraz.

A configuração final da representação nacional na XI Bienal foi a seguinte: 30 artistas selecionados na Pré-Bienal, aos quais se acrescentaram outros 60, distribuídos nas salas especiais “Vinte anos de Bienal”, “Proposições” e “Didática da Gravura” (FUNDAÇÃO BIENAL, 01/1972).

---

<sup>2</sup> Segundo a apuração: Lisetta Levi (56 votos), Geraldo Ferraz (48), Morgan Motta e Maristela Tristão (21), Frederico Moraes e José Geraldo Vieira (17), Oswald de Andrade Filho, Mário Barata e Quirino Campofiorito (16) e Mario Schenberg (15), outros nomes citados em ata receberam menos votos. Ata da apuração de apuração da eleição do representante dos artistas no Júri de Seleção da XI Bienal. Documento manuscrito, datado de 31 de agosto de 1970. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal.

<sup>3</sup> Cf. telegramas datados de 03 e 04/08/1970. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal.

Por fim, é importante notar que o Ato Complementar 75 foi decretado semanas antes do término da X Bienal, o que aconteceu em 14 de dezembro de 1969. Por isso, é provável que, dois anos depois, esse impedimento já fosse de conhecimento público do meio artístico. Sabendo disso, os artistas poderiam ter redirecionado suas opções. Outra possibilidade para esse resultado seria a nova distribuição demográfica da eleição que, saindo do eixo Rio-São Paulo (no qual Mario Schenberg era mais conhecido), poderia ter influenciado o resultado.

## **II Mesa-Redonda da AICA: presença improvável**

Diante do que foi visto, é relevante notar que Mario Schenberg participou de uma Mesa Redonda de Críticos de Arte, mesmo sem ter feito parte do Júri de Seleção. Participaram do evento cerca de 120 convidados, entre críticos e artistas, representantes de 25 países (FUNDAÇÃO BIENAL, 01/1972). Novamente, os debates foram iniciados juntamente com a inauguração da XI Bienal de São Paulo, no dia 4 de setembro de 1971. Antônio Bento coordenou a participação brasileira na Mesa Redonda, enquanto Walter Zanini coordenou e secretariou os debates.

A crise da Bienal foi discutida a partir de um quadro mundial de declínio das grandes exposições internacionais (ALAMBERT & CANHÊTE: p. 135). Mais uma vez, a falta de uma direção artística (que já tinha sido apontada em 1969) foi criticada. Os temas dessa discussão foram a reformulação das bienais (novamente), a relação emergente da Arte com a Comunicação e com a Tecnologia. A fala de Mario Schenberg, gravada e transcrita, passou por esses três eixos. Sua comunicação é relevante para a compreensão de sua visão acerca dos temas já citados, pois foram tecidas ali relações conceituais que jogam luz sobre alguns aspectos que serão analisados em outro momento.

O crítico atribui a crise da Bienal a uma insistência na tradição museológica que, extremamente preocupada com os objetos, teria se tornado inadequada em vista da emergência de formas de expressão, cada vez mais ligadas à Arte Conceitual. Para ele, a “finalidade da arte é produzir valores, não objetos” (MARIO SHCNBERG, 1971: p. 4), embora o crítico reconheça que o objeto tem uma função importante na criação desses novos valores no caso das artes plásticas.

O crítico faz também, considerações a respeito da relação da arte com a Tecnologia e com a Comunicação, nas quais essas duas esferas surgem interligadas. Em linhas gerais, o deslocamento operado pela Arte Conceitual está profundamente ligado à crise de valores de uma civilização ocidental que tem na tecnologia um projeto industrial de produção de objetos (incluindo aí as obras de arte).

Ao contrário da arte ocidental, a arte oriental não se preocupava com isso. Fazendo referência ao pensamento estético chinês e a Kandinsky<sup>4</sup> (CEDRAN, 1985), Mario Schenberg observou que, quando a arte passa a ser entendida como processo de comunicação, o objeto passa a ter seu justo estatuto, porquanto deixa de ser o ponto central da arte. Desse modo, a obra detém apenas papel instrumental, em lugar de ser a finalidade da criação artística: “ser obra de arte não é característica de um objeto, é função que pode ter” (MARIO SHCNBERG, 1971: p. 4 - foi mantida a grafia original do texto).

<sup>4</sup> Trata-se do livro *Do Espiritual na Arte, e na pintura em particular*, do pintor Wassily Kandinsky.



A Arte Conceitual encontrava aí seu espaço de emergência, na medida em que vinha se tornando cada vez mais importante desde a segunda metade dos anos de 1960. Diante desse fato, já apontado na mesa redonda de 1969, o crítico reiterou sua recomendação: se a Bienal não se adaptasse a essa nova realidade da arte, estaria fadada a desaparecer.

Por fim, os impedimentos impostos a Mario Schenberg pelo Ato Complementar 75 pareciam indicar que o crítico não seria convidado para a Mesa Redonda pela Fundação Bienal. Por outro lado, se não lhe era possível uma atuação mais longa e remunerada, como era então a do corpo de jurados, não parecia haver entraves para sua participação pontual e voluntária no evento, uma vez que esse não tinha caráter acadêmico e estava fora de sua área na pesquisa científica. Essa é, todavia, apenas uma hipótese para explicar sua presença na mesa redonda da XI Bienal.

### **Bienais de Ciência e Humanismo: ausência notável**

Se na Mesa Redonda de Críticos de Arte, foi a presença improvável de Mario Schenberg que chamou a atenção, nas Bienais de Ciência e Humanismo foi a ausência de um dos mais eminentes cientistas do país que se mostrou eloquente. Essa segmentação das bienais teve início em 1967, paralelamente à IX Bienal de Arte de São Paulo, projetada sob a forma de um Simpósio Mundial de Integração Ciência-Humanismo, do qual participaram cientistas do Brasil e do exterior. Os países participantes, entre eles Estados Unidos, França, Inglaterra, Israel e Alemanha, trouxeram exposições de divulgação tecnológica para integrar o evento.

Segundo Ciccillo Matarazzo, a finalidade da I Bienal de Ciência e Humanismo era “atrair para o nosso País a discussão dos temas científicos mais importantes da atualidade” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 02/06/1967). A idealização do certame teve em vista a integração entre as Artes e as Ciências, e foi a primeira do gênero na América Latina, gerando muita repercussão na época.

Os seminários internacionais trataram dos seguintes temas: 1) Ciências e humanidades: semelhanças e contrastes; 2) Influência recíproca das ciências e do humanismo na atualidade; 3) Difusão recíproca de conceitos humanísticos e científicos e, 4) Divulgação do conhecimento científico e humanístico. Ao público não especializado, estavam destinadas as exposições científicas, cuja finalidade era evidenciar o impacto do conhecimento científico na vida diária (O ESTADO DE SÃO PAULO, 02/06/1967).

A II Bienal de Ciência e Humanismo, em 1969, contou com três simpósios internacionais e um seminário nacional. Esse girou em torno do livro e da comunicação de massa, enquanto aqueles abordaram os seguintes temas: “transplantes de órgãos vitais”; “investigação clínica a respeito das úlceras de estômago e duodeno” e “aspectos humanísticos da ciência”, que propunha um diálogo entre artistas, escritores e filósofos (FOLHA ILUSTRADA, 11/04/1969). Entre os subtemas desse simpósio, estavam “a criatividade na ciência e nas artes” e a “humanização da ciência”, temas muito caros a Mario Schenberg.

Foi organizada, também, a exposição “Átomos em Ação”, organizada pela Comissão de Energia Atômica dos Estados Unidos. Três edifícios foram construídos ao lado do pavilhão da Bienal para abrigá-la (Diário Popular, 19/10/1969). A partir de então, essa ramificação da Bienal passou a ter seu regulamento

incluído no catálogo da exposição (FUNDAÇÃO BIENAL, 1969: p. 44 e 443).

Por ocasião da III Bienal de Ciências e Humanismo, em 1971, foi criado um prêmio para a descoberta científica mais relevante, concedido ao pesquisador que desenvolveu a produção artificial de insulina, descoberta que beneficiou portadores de diabetes (FUNDAÇÃO BIENAL. XI Bienal. (catálogo de exposição), 1971, p. 256-57). Foi realizado um simpósio internacional do qual participaram 26 convidados estrangeiros, incluindo o premiado (FUNDAÇÃO BIENAL, 01/1972). Além disso, foram publicados, os Anais do Simpósio sobre Ciência e Humanismo (grafia original), que contou com textos e resumos das conferências apresentadas na edição anterior (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, outubro de 1971 - Foi mantida a grafia da época).

Ao longo das três edições que aconteceram dentro do período analisado, críticos de arte (como Vilém Flusser) e físicos brasileiros da Universidade de São Paulo (como José Goldenberg) tiveram voz nas Bienais de Ciência e Humanismo. Diante de tudo isso, cabe a seguinte questão: porque Mario Schenberg, físico teórico de carreira internacional e crítico de arte, que tinha tanto a contribuir nas discussões promovidas e, além de tudo, esteve envolvido na organização das Bienais de Artes Plásticas por toda a década de 1960, não tomou parte no evento, seja em sua organização, seja como convidado?

É altamente provável que esse afastamento tenha ocorrido em decorrência do AI-5 e do Ato Complementar 75, que proibiam Mario Schenberg de atuar “como professor, funcionário ou empregado de estabelecimento de ensino público”, bem como de “exercer, a qualquer título, cargo, função, emprego ou atividades, em estabelecimentos de ensino e em fundações criadas ou subvencionadas pelos Poderes Públicos” (ATO COMPLEMENTAR Nº 75). Se não lhe era possível circular em campus universitários, nem utilizar suas bibliotecas, é plausível supor que também não fosse possível ao cientista tomar parte nas Bienais de Ciência e Humanismo. Isso porque esses eventos, além de serem levados à cabo por uma Fundação que recebia recursos municipais e estaduais, se configuravam como eventos científicos.

### **Considerações finais**

Há, no Arquivo Histórico Wanda Svevo, muita documentação a respeito da organização desses eventos, que não pôde ser estudada à fundo pelos seguintes motivos: primeiro, porque esse aspecto das Bienais não fazia parte do recorte delimitado, segundo, por falta de tempo. Em primeira análise, não foram encontrados indícios de que Mario Schenberg tenha tomado parte na organização dessas Bienais, nem participado como convidado. Fica aberto, todavia, um campo que poderá ser aprofundado no futuro.

De um lado, fica a dúvida sobre como Mario Schenberg participou da Mesa Redonda promovida junto à XI Bienal, mostra da qual estava impedido de se envolver como jurado. De outro, é a ausência do eminente físico teórico de renome internacional que surge com eloquência nas Bienais de Ciência e Humanismo, dada a proximidade física e intelectual do evento.



## Referências Bibliográficas

- ALAMBERT, Francisco e LOPES, Polyana Canhête. **As Bienais de São Paulo: da Era dos Museus à Era dos Curadores** (1951- 2001), São Paulo: Boitempo, 2004. 256 pp.
- AMARAL, Aracy. **Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo**. REVISTA USP, São Paulo, n. 52, p. 16-25, dezembro/fevereiro 2001-2002.
- ATO COMPLEMENTAR Nº 75, de 21 de outubro de 1969, Diário Oficial da União, p. 8930. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ACP/acp-75-69.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ACP/acp-75-69.htm) Acesso em: 20/02/20013.
- CEDRAN, Lourdes (Coord.). **Diálogos com Mario Schenberg**. São Paulo: Nova Stella, 1985.
- CLEMENTE, José Eduardo Ferraz. **Ciência e política durante a ditadura militar: o caso da comunidade brasileira de físicos (1964-1979)**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Física, 2005. (dissertação de Mestrado).
- FUNDAÇÃO BIENAL. **Bienal a Bienal**. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/BienalaBienal/Paginas/6BienalSaoPaulo.aspx?selected=6> Acesso em 15/01/2013.
- FUNDAÇÃO BIENAL. “Relatório das Atividades em 1971”. Documento datilografado, datado do mês de janeiro de 1972. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Anais do Simpósio sobre Ciência e Humanismo**. São Paulo: outubro de 1971.
- FUNDAÇÃO BIENAL. “Júri já escolheu artistas brasileiros para a Bienal Internacional de Artes”. Nota divulgada à imprensa. Documento datilografado, datado de 11/09/1970. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- FUNDAÇÃO BIENAL. “Pré-Bienal começa no dia 12 com artistas de 21 estados”. Nota divulgada à imprensa, datilografada, datada de 3/09/1970. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- FUNDAÇÃO BIENAL. “Regulamento da Pré-Bienal de São Paulo”. Documento datilografado, datado de 20/01/1970. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- JORNAL FOLHETIM. **Mario Schenberg**, 24 de julho de 1977.
- MARIO SCHENBERG. Transcrição de sua intervenção na Mesa Redonda de 1971. Documento não datado, 7 páginas. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. **S. Paulo abrigará Bienal de Ciência**, 02/06/1967.
- SCHENBERG, Mario. **Depoimento**. In AJZNBORG, Elza. Schenberg – Arte e Ciência. São Paulo: ECA/ USP, 1995, p. 142.
- SCHENBERG, Mario. **Pensando a Arte**, São Paulo: Nova Stella, 1988.

## A REPRESENTAÇÃO DA ANUNCIAÇÃO DO RENASCIMENTO AO BARROCO: ASPECTOS FORMAIS E ICONOGRÁFICOS.

*Clara Habib de Salles Abreu<sup>1</sup>*

Este trabalho pretende, a partir da análise de exemplos emblemáticos, refletir sobre aspectos formais e iconográficos presentes nas representações pictóricas da passagem da Anunciação desde o período do Renascimento até o Barroco. Ao identificar diferenças e semelhanças entre os padrões dos respectivos períodos almeja-se uma compreensão mais apurada da tradição representativa do tema.

O Episódio da Anunciação é narrado pela Bíblia, nos Evangelhos de São Lucas e de São Mateus. O Evangelho de Lucas descreve o momento no qual o Anjo Gabriel é enviado por Deus para anunciar o nascimento de Cristo à Virgem Maria:

No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia chamada Nazaré, a uma jovem, prometida em casamento a um homem chamado José, da família de David; e essa jovem se chamava Maria. O anjo veio à presença dela e lhe disse: ‘Alegra-te, ó tu que tens o favor de Deus, o Senhor está contigo’. A estas palavras, ela ficou grandemente perturbada, e se perguntava o que podia significar esta saudação. O anjo lhe disse: ‘Não temas, Maria, pois obtivestes graça junto a Deus. Eis que engravidarás e darás à luz um, e lhes darás o nome de Jesus. Ele será grande e será chamado filho do Altíssimo. O Senhor Deus lhe dará o trono de David, seu pai; ele reinará para sempre sobre a família de Jacó, e seu reino não terá fim’. Maria disse ao anjo: ‘Como se fará isso, visto que não tenho relações conjugais?’ O anjo lhe respondeu: ‘O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; e por isso aquele que vai nascer será santo e será chamado Filho de Deus. E eis que Elisabete, tua parenta, está também para dar à luz um filho em sua velhice e já está em seu sexto mês, ela que era chamada de estéril, pois nada é impossível a Deus’. Maria disse então: ‘Eu sou a serva do Senhor. Faça-se tudo a mim segundo a tua palavra!’ E o anjo a deixou.” (Evangelho segundo São Lucas. Bíblia. Português. In: Bíblia. Tradução Ecumênica. p. 1968 e 1969. Capítulo 1. Versículo 26 ao 39.)

Já o Evangelho de Mateus, a título de esclarecer a genealogia e origem de Jesus, narra:

Eis qual foi a origem de Jesus Cristo. Maria, sua mãe, estava prometida em casamento a José. Ora, antes de terem coabitado, achou-se ela grávida por obra do espírito Santo. José, seu esposo, que era um homem justo e não queria difamá-la publicamente, resolveu repudiá-la secretamente. Tal era o projeto que concebera, mas eis que o Anjo do Senhor lhe apareceu em sonho e disse: ‘José, filho de David, não temas receber em tua casa Maria, tua esposa: o que foi gerado nela provém do Espírito Santo, e ela dará a luz um filho a quem porás o nome de Jesus, pois é ele que salvará o seu povo dos seus pecados.’ (Evangelho segundo São Mateus. Bíblia. Português. In: Bíblia. Tradução Ecumênica. p. 1856 e 1857. Capítulo 1. Versículo 18 ao 22.)

---

<sup>1</sup> Mestranda em História e Crítica da Arte pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Bolsista Faperj Nota 10.

O tema da Anunciação é de grande importância teológica e foi frequentemente representado no decorrer da história da arte. A Bíblia narra a história sagrada, porém não orienta acerca de certos aspectos que percebemos constantemente nas representações da passagem. Isso fica por conta de uma longa tradição representativa, que encontra seus elementos não só nas Sagradas Escrituras, mas também em outros textos teológicos e sermões orais. Essa tradição é, em alguns momentos da história, sistematizada por tratados próprios de pintura que orientam o pintor a melhor maneira de se representar.

No Renascimento grande parte da população era educada de acordo com os dogmas da Igreja católica então, de maneira geral, público e pintor dividiam o mesmo sistema de compreensão do mundo. Estruturas formais e elementos iconográficos representados nas pinturas de outros tempos podem hoje ser indecifráveis para um público não especializado, porém esses aspectos eram claros para o público para o qual tais pinturas foram originalmente destinadas. Baxandall observa que um dos aparatos mais importantes em tal dinâmica de instrução do século XV era o sermão oral. Os sermões eram pregações populares de origem medieval que persistiram até o início do século XVI quando foram proibidos pelo quinto Concílio de Latrão (1512 – 1517). Os sermões foram de grande importância para a prática da pintura no século XV, de maneira geral os pintores respeitavam as narrações dos sermões e os pregadores instruíam os fieis com ajuda do repertório dos pintores, consolidando assim um sistema. Pregador, pintor e público se uniam em um mesmo aparelho de compreensão das histórias sagradas, no qual as narrações orais dos sermões e as narrações visuais da pintura sacra eram interdependentes. De acordo com Baxandall: “Os sermões tinham um papel muito importante no caso do pintor: ambos, pregador e obra, se inseriam no aparato de uma igreja, e cada um levava em consideração o outro.” (BAXANDALL, 1991, p. 56).

Baxandall segue analisando a pregação de Fra Roberto Caracciolo da Lecce sobre o episódio da Anunciação. Fra Roberto divide a Anunciação em três mistérios principais: Missão Angélica, Saudação Angélica e Colóquio Angélico. Cada um desses mistérios é por sua vez, subdividido em cinco pontos. O Colóquio Angélico, que diz respeito à reação de Maria à notícia da Anunciação, era de fato o mistério mais importante para os pintores, essa era a etapa representada por toda uma tradição pictórica. De acordo com a pregação de Fra Roberto, o Colóquio Angélico se divide em etapas que exprimem os variados sentimentos de Maria diante da notícia de que ela seria, virgem, a mãe do filho de Deus. As subdivisões do Colóquio Angélico são: Perturbação (Conturbatio) momento no qual Maria se mostra surpresa devido à aparição do Anjo; Reflexão (Cogitatio) quando a Virgem procura entender a saudação do Anjo; Interrogação (Interrogatio) quando Maria se pergunta como pode conceber sendo virgem; Submissão (Humiliatio) etapa na qual Maria se mostra submissa à vontade de Deus; e por fim, Mérito (Meritatio) quando nasce em Maria o sentimento de humildade perante o fato de carregar em seu ventre Deus encarnado.

De acordo com Baxandall as quatro primeiras fases do Colóquio Angélico se ajustavam perfeitamente às representações pintadas da passagem da Anunciação no século XV formando um típico padrão que implicava que uma representação da Anunciação deveria isolar e representar uma dessas etapas do Colóquio Angélico. Baxandall esclarece que: “A maior parte das Anunciações do século XV é identificada como Anunciações de Perturbação ou de Submissão, ou ainda – muito menos facilmente distinguíveis entre si – de Reflexão e/ou de Interrogação.” (BAXANDAL, 1991, p. 60). A Anunciação de Botticelli (IMAGEM 1), por exemplo, remete ao sentimento da Perturbação (Conturbatio). A Virgem Maria se mostra surpresa com a presença do Anjo,

fato notado por meio dos gestos de suas mãos e da inclinação de seu corpo. Já a maioria das Anunciações pintadas por Fra Angelico, como por exemplo, a Anunciação (IMAGEM 2) analisada neste trabalho, é caracterizada pela etapa da Submissão (Humiliatio). Na Anunciação em questão a Virgem possui a face ligeiramente inclinada e as mãos postas sobre o peito em sinal de reverência ao Anjo e de submissão.

Os sermões orais foram proibidos no século XVI deixando de influenciar tão consideravelmente a prática da pintura. A partir do século XVI já não se torna tão fácil, por exemplo, identificar as etapas do Colóquio Angélico nas representações da Anunciação fato que culmina nas representações do Barroco que em detrimento de tais etapas parecem representar a totalidade do momento, de forma eloquente e teatralizada.

O século XVI trouxe mudanças sensíveis na sociedade e no modo dessa sociedade vivenciar a experiência religiosa e artística, assim as representações do tema da Anunciação também passaram por algumas mudanças significativas. Alguns tratadistas contrarreformistas se referiram especificamente ao tema da Anunciação em seus escritos, como por exemplo, o Cardeal Gabriele Paleotti que faz algumas observações acerca das maneiras mais adequadas para representar pictoricamente o tema. De acordo com Paleotti em seu “Discurso intorno alle imagine sacre e profane” apesar das Escrituras não especificarem o que Maria fazia no momento na Anunciação era de comum acordo que se representasse Maria ajoelhada concentrada nas suas orações. Mais adiante em seu discurso, Paleotti recomenda que não se represente a Virgem ostentando vestimentas e ornamentos ricos e que seu aposento também reflita sua simplicidade virginal. (SOBRAL, 1996, p. 120) Significativas diferenças entre os padrões formais das representações dos períodos do Renascimento e Barroco refletem tais crenças e são úteis no entendimento da sensibilidade de cada período.

Tomando como exemplo as Anunciações renascentistas já citadas podemos observar certo padrão formal recorrente. Ambas as representações possuem composição de caráter horizontal. Nesse período o anjo geralmente está de pé - como no caso da pintura de Fra Angelico - ou ajoelhado no chão - como na de Botticelli - e se localiza a esquerda da composição enquanto Maria assume seu lugar no lado direito. Percebe-se também um rígido tratamento em perspectiva no qual a história principal acontece em primeiro plano, aparentemente em um ambiente civil, e um cenário com elementos naturais se localiza em segundo plano. No caso da pintura de Botticelli o tratamento em perspectiva é acentuado pelo padrão em listras do chão e pela visão da sacada aberta. Maria veste, em ambas as pinturas, vestido rosado e manto azul, atributos característicos de sua representação. Tais vestimentas exprimem certo luxo que para os Renascentistas significava um tratamento digno e adequado à mãe do Senhor. Já em Anunciações do período Barroco, como a de Rubens (IMAGEM 3) e a de Giordano (IMAGEM 4), percebemos que tanto as vestimentas de Maria quanto o local em que ela se localiza são tratados com mais simplicidade em acordo com as descrições de Paleotti. Ainda cotejando os exemplos de Rubens e Giordano também notamos um padrão formal característico do período Barroco que se diferencia consideravelmente do padrão renascentista. A composição que no Renascimento tinha uma força horizontal no Barroco assume uma força vertical. Pelo menos na tradição da pintura barroca italiana é recorrente que o anjo se encontre do lado esquerdo, muitas vezes voando sobre nuvens numa localização mais alta do que a Virgem como mostram os exemplos. Percebemos também pelos exemplos que a Virgem se localiza do lado direito, ajoelhada, com posse do livro das Sagradas Escrituras, meditando em sua leitura e em suas orações, postura que se encontra em total acordo com as prescrições de Paleotti. O ambiente, que no Renascimento, possuía aspecto civil e até paisagens em segundo plano no Barroco é diferente. No ambiente

Barroco, conseguimos identificar o simples aposento da Virgem que é invadido pelo espaço celestial que se abre acima dele misturando atmosfera terrestre com atmosfera celestial. Fazendo a interseção entre o aposento da Virgem e o espaço celestial, notamos nos dois exemplos, a presença de muitos anjos. A representação desses anjos está afinada com a tradição Barroca, pois confere grande sacralidade ao tema.

No que diz respeito à iconografia percebemos a presença de alguns símbolos e atributos recorrentes nas representações da Anunciação. Em todos os exemplos citados notamos que a Virgem Maria está lendo um livro, ou ao menos tem posse de um livro. De maneira geral, o livro é símbolo da sabedoria. O livro presente nas representações da Anunciação, por vezes, é entendido como o livro das Sagradas Escrituras. Genericamente isso pode simbolizar o fato de Maria ser uma mulher sábia e conhecedora das Sagradas Escrituras. O livro fechado também pode representar a matéria virgem enquanto o livro aberto a matéria fecundada. Porém é preciso ter cuidado com interpretações genéricas. De acordo com Luís Alberto Casimiro a presença do livro pode conter significados mais específicos:

[...] caso esteja fechado nas mãos de Maria, pode ser interpretado como uma indicação da vida de oração e meditação que a jovem levava. Todavia, esta mesma figuração poderá indicar que a Virgem acabara de ler uma determinada passagem ou oração e se encontrava meditando sobre o seu conteúdo. Por sua vez, quando se encontra aberto sobre uma estante-genuflectório, uma banquetta ou, ainda, sobre os joelhos da Virgem é, em nossa opinião, uma indicação clara que Maria se encontrava ocupada na sua leitura, a qual abandona subitamente, quando recebe a embaixada do Anjo Gabriel. (CASIMIRO, 2008-2009, p. 167)

Na obra de Botticelli notamos a presença de outro elemento simbólico: um ramo de flores brancas nas mãos do Anjo Gabriel. Essas flores geralmente são identificadas como açucenas ou lírios. De modo geral o lírio branco representa luz, pureza, inocência, castidade e virgindade. Nas representações da Anunciação o lírio simboliza a pureza e castidade de Maria. Tal elemento iconográfico é de extrema importância na representação da Anunciação e persiste durante os períodos sendo também encontrado em diversas representações do Barroco, como é possível notar na obra de Giordano.

Na pintura de Fra Angélico percebemos outro importante elemento iconográfico que possui continuidade e também é encontrado em pinturas do Barroco: um raio luminoso de cor dourada que se origina no céu e atinge diretamente Maria. De acordo com Casimiro, essa luz simboliza a fecundidade virginal de Maria e o nascimento miraculoso de Cristo (CASIMIRO, 2008-2009, p. 169). Muitas vezes tal luz que incide em Maria é emanada por uma pomba. Com base nos evangelhos de Mateus e de Jó a pomba é um atributo do Espírito Santo. A presença da pomba combinada com os raios de luz que incidem em Maria é uma clara alusão ao fato de que a concepção da Virgem é feita por intermédio do Espírito Santo. De acordo com Casimiro:

Em termos plásticos a figuração dos raios de luz, de cor dourada, é um processo pelo qual os pintores possibilitam a materialização de um acontecimento incapaz de ser captado pelos sentidos: a acção fecundante exercida pelo Espírito Santo sobre Maria levando-a a conceber no seu seio o Filho de Deus.

No caso português, os raios que se dirigem sobre Maria são oriundos da pomba do Espírito Santo, numa alusão clara que a Encarnação do Filho de Deus ocorre por intervenção da terceira pessoa da Santíssima Trindade. (CASIMIRO, 2008-2009, p. 169/170).

Nas representações da Anunciação do período Barroco é recorrente a presença da pomba combinada com os raios dourados que incidem em Maria, o que pode ser observado nos exemplos citados. Tal importância pode ter relação com o aspecto moral e didático assumido pela pintura após o Concílio de Trento. Era necessário deixar bem claro que a concepção de Jesus foi realizada de maneira imaculada por intermédio do Espírito Santo. É possível notar grande destaque da pomba, por exemplo, na pintura de Rubens.

Ao cotejar tais exemplos é possível perceber significativas diferenças formais e também consideráveis continuidades iconográficas entre os padrões de representação do Renascimento e do Barroco. Tanto as diferenças formais quanto a necessidade das continuidades iconográficas - ou a importância dada a determinados elementos iconográficos - estão profundamente relacionadas à sensibilidade de cada período demonstrando a importância da representação do mistério da Anunciação para a esfera religiosa e artística da sociedade dos referidos períodos.

### Referências Bibliográficas

BÍBLIA, Português. **Bíblia. Tradução Ecumênica**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BAXANDALL, M. **O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CASIMIRO, L.E.S.C. Iconografia da Anunciação. **Revista da Faculdade de Letras e Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, 2008-2009.

SOBRAL, L.M. A Anunciação na Pintura Portuguesa da Contra-Reforma: Doutrina, Tradição e Agudeza. In.: **Do Sentido das Imagens**. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.





1489-90. Botticelli. Anunciação. Têmpera sobre madeira.  
150 x 156 cm. Galleria degli Uffizzi, Florença, Itália.



1430-32. Fra Angelico. Anunciação. Têmpera sobre madeira.  
194 x 194 cm. Museo del Prado, Madri, Espanha.



1628. Rubens. Anunciação. Óleo sobre tela. Rubens  
House, Antuérpia, Bélgica.



1672. Luca Giordano. Óleo sobre tela. 236,5 x 169,9 cm. The  
Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.



## **AMPLIADO O CAMPO, MAIOR O FLUXO: UM ESTUDO SOBRE MANIFESTAÇÕES AUTORREPRESENTACIONAIS EM ARTE CONTEMPORÂNEA**

*Cláudia Maria França da Silva<sup>1</sup>*

### **Considerações iniciais**

Historicamente, o autorretrato é o termo que se vincula à autorrepresentação em Artes Visuais, sendo um subgênero dentro do gênero retrato. A condição tradicional posta no fazer específico de um trabalho neste subgênero é a coincidência de um mesmo artista duplicando seus papéis nesse fazer - essa figura homogênea de um autor que tem uma ideia de si e se “reproduz” (representa) via objeto de arte, é ao mesmo tempo, retratante e retratado. Kátia Canton (2001: s./p.) comenta que em um autorretrato, “o artista se retrata e se expressa, numa tentativa de leitura e transmissão de suas características físicas e sua interioridade emocional”. Valendo-se de um espelho para captar sua própria imagem, “o eu reconhece-se através do outro, que é a própria imagem-reflexo”.

O autorretrato também emerge como discurso de valorização e destaque da figura do artista, antes percebida pelo caráter estritamente artesanal de sua atividade. Vincula-se ainda o ideal de uma representação a mais naturalista de si mesmo. Torna-se necessário que o artista tenha uma noção “coerente” ou estável de si mesma, como compósito consistente de identidade, alteridade, autoria, memória e hábitos. Raymond Bellour contribui definindo o autorretrato como modo de discurso em que a narrativa se ausenta, já que o autor anuncia: “Não narrarei o que fiz; direi quem sou” (BELLOUR, 1997: 331).

No presente momento, vários conceitos fundamentais a esta práxis - memória, subjetividade, autoria e mesmo a mimese - têm sido desterritorializados, dando a tônica de nossa vida dentro da “modernidade tardia” (GIDDENS, 2002).

É importante lembrar que o tornar-se objeto de um retrato ainda vincula-se a um ato simbólico de distinção dentre outros indivíduos. Esta questão não foge ao autorretrato. De certa maneira, a práxis é uma estratégia de diferenciação social, mas na medida da popularização de equipamentos como câmeras digitais, programas computacionais, meios de produção e captação de imagens - divulgadas por meio de sites de relacionamento, por exemplo – a representação de si é posta como desejo possível a todos. Diversos dispositivos de estetização, vigilância e representação de nossos corpos potencializam ainda mais nossa condição de constante visibilidade ao olhar do outro, sujeitando o nosso corpo a um constante estar em “pose”. A prática encontra-se, portanto, inserida em uma dinâmica pendular, ora tendente à banalização (pelo direito à acessibilidade), ora tendente à diferenciação (como desejo).

Diante do exposto, é natural pensar que o conceito de autorretrato perca a nitidez de seus contornos. Perder os contornos aqui significaria indicar a abertura de seu campo prático, vinculado a um saber fazer do artista, mas que agora é realizada por qualquer um de nós, por meio da acessibilidade a novas tecnologias da imagem. A perda de contornos refere-se também aos pressupostos que caracterizavam e delimitavam seu campo.

---

<sup>1</sup>Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Nossa reflexão parte do texto de Rosalind Krauss, “A escultura no campo ampliado” ([1979] 2008), como mote para pensar outras relações e fluxos que expandem o campo do autorretrato. Para analisar o termo escultura, Krauss se vale do “diagrama de Klein” a fim de ampliar as possibilidades de expressão tridimensional. Desse modo, o “campo ampliado” não se refere somente ao espaço físico e/ou institucional do fazer tridimensional, mas representa a flexibilidade necessária do campo semântico para que ocorram outras manifestações tridimensionais para além da categoria “escultura”.

É possível adotar o método de análise da autora para pensar a condição do autorretrato, hoje? Krauss já indica que essa análise é viável a outras categorias, pois o campo ampliado abre possibilidades de expressão que ultrapassam as determinações de uma dada linguagem.

Este artigo é, pois, um ensaio a partir dessa provocação da crítica de arte norte-americana. Trata-se de uma apresentação genérica dos termos que envolvem o diagrama a ser proposto para o tema da autorrepresentação em Artes Visuais, mas que ainda está em desenvolvimento e que, portanto, está incompleto. Assim, gostaria de fazer o conceito convencional de autorretrato “conversar” com outras propostas como a autobiografia e a arte/vida.

## **O campo ampliado**

Rosalind Krauss propõe uma análise estruturalista para o entendimento de manifestações tridimensionais contemporâneas, valendo-se de diagramas como representações visuais de sua proposta teórica - estruturas de proximidade e oposição entre os termos relacionados entre si, concernentes à produção tridimensional. A autora quer desvencilhar-se de um esquema do tipo “árvore genealógica” para pensar nos desdobramentos da escultura no Pós-Modernismo. Isso porque tal esquema privilegia a verticalidade das relações, o estabelecimento da gênese e das hierarquias. Por meio do esquema genealógico de compreensão de um fenômeno, Krauss nos coloca que o “novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas no passado” (KRAUSS, 2008: 129).

A opção por um tipo de diagrama que mostre variedades de ligações entre os termos, como é o Diagrama de Klein ou de Piaget, dentro da Teoria dos Grupos (Matemática) revela, em seu mapeamento, condições de possibilidade de mudança de um termo em questão, “bem como as determinantes culturais (...) através [das quais] um determinado campo é [re]-estruturado”. (Ibid:137) Por meio “dessa expansão lógica, um conjunto de binários é transformado num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a oposição original”. (Ibid: 134).

Para se definir um grupo, estabelece-se um conjunto de elementos, com os quais são estipuladas operações (relações dentro desse conjunto). Três condições ou axiomas são necessárias: 1) há um elemento neutro pertencente ao conjunto; 2) para cada elemento desse conjunto (a, por exemplo), existe um elemento simétrico (-a, por exemplo), os quais, operando entre si, resultam sempre no elemento neutro; 3) dados 3 elementos desse conjunto, vale a operação de associatividade:  $a+(b+c) = (a+b)+c$ .

Temos que o primeiro axioma: a existência do elemento neutro é dada pelo termo “escultura”. Secundariamente, são construídas relações simétricas do elemento neutro e sua negatividade: a escultura é não-paisagem e não-arquitetura. Em seguida, a autora abre ainda mais a simetria pelo espelhamento dos

termos negativos de paisagem e arquitetura com seus termos positivos, chegando assim ao terceiro axioma: a associatividade, que se dá pela diversidade de vetores (linhas cheias, linhas duplas e linhas pontilhadas) que conectam os termos, conforme a figura 1.

O campo quaternário obtido, formado pelos termos escultura, estruturas axiomáticas, locais demarcados e locais-construção, abre possibilidades de expressão que ultrapassam as determinações de uma dada linguagem, ao explicitar majoritariamente a complexidade do universo de relações associativas a partir de um elemento neutro. Assim, “o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão.” (Ibid:136)

Pelo exposto, define-se “escultura” como o elemento neutro de um conjunto de manifestações que ultrapassam o modernismo. Desse modo, a práxis tridimensional não se envolve somente em uma possibilidade de relação com materiais ou meios de expressão, mas constrói-se na relação de diversos termos em um contexto cultural. Dentro desse aspecto, a produção escultórica insere-se nessa práxis quando não se segmenta em uma convenção, mas se consegue “refletir a condição do espaço lógico” (Ibidem), ou articulando o espaço físico e o espaço lógico, numa abertura de experimentação do conceito.

### **Proposta de um campo quaternário para as autorrepresentações em Artes Visuais**

Diante da diversidade de fatores condicionantes que entram na definição de autorretrato, preferimos trabalhar a partir da noção de Raymond Bellour, ao dizer que a narrativa se ausenta em um autorretrato: “não narrarei o que fiz; direi quem sou”.

Analisando essa definição, percebemos que o autorretrato não narra, entendendo que narrar relaciona-se a uma atitude retrospectiva como base da enunciação de atos do passado. No entanto, o verbo dizer relaciona-se à proposta de enunciação da sua existência como um ponto marcado na cadeia temporal. Sendo assim, no autorretrato, muitas informações visuais que designam o retratado encontram-se ali no espaço físico-compositivo, apresentando-se ao outro. Raymond Bellour ainda nos informa que no autorretrato, a narrativa como que se submete a uma junção de elementos que evocam certa “presentidade” da imagem resultante. Essa espécie de “presentidade”, “síntese” ou contração das formas em um autorretrato faz Bellour concluir que “onde a autobiografia se define por um limite temporal, o auto-retrato aparece como uma totalidade sem fim, na qual nada pode ser dado de antemão”. (BELLOUR, 1997: 331)

### **Autobiografia**

Em meados dos anos 1970, Philippe Lejeune definia autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008: 14) Uma década mais tarde, Philippe Lejeune (2008) percebe que a prática autobiográfica havia se tornado um fato cultural, aberta tanto a outros gêneros literários: diários, entrevistas, cartas e memórias.

Desse modo, o autor amplia o campo dos estudos autobiográficos para além dos romances, abraçando a literatura confessional. Lejeune percebe que nas práticas autobiográficas mais recentes, o limite entre verdade

e ficção se relativiza cada vez mais, reconhecendo que outras para além da Literatura estão imbuídas do mesmo desejo confessional.

Nossa vida na “modernidade tardia” altera substancialmente nossos hábitos e relações com o mundo e nos impõe, enquanto sujeitos, uma constante autorreflexividade. Frequentemente nos interrogamos: ‘quem eu sou no presente momento?’, comparando a resposta obtida com antigos hábitos e respostas anteriores. Tal dinâmica impossibilita ao sujeito uma narrativa contínua de si mesmo e igualmente problematiza o radical “auto”, que parece “questionável à luz das vistas cambiantes do ego, já que o termo sugere uma entidade autônoma e unificada, desse modo ignorando a “socialização” do sujeito” (STEINER; YANG, 2004:15).

Pela relação dinâmica entre o passado e o presente, a história do sujeito pode apresentar avaliações relativas, dados não muito corretos acerca dos fatos, o que pode atingir o leitor, percebendo no texto oscilações entre o real e o ficcional. No entanto, o autor não pode comprometer-se com o real ou com uma exatidão histórica dos fatos, já que o real lhe escapa, é impossível de ser totalizado. Não há como definir-se o real ou mesmo verificar como um fato realmente aconteceu. Dispomos de versões, e a versão do autor é uma versão possível. O que o autor pode oferecer é a “sinceridade” em relação ao que está exposto. É isso o que dá vez ao dado ficcional no texto autobiográfico. Se o escritor de ficção tenta estabelecer uma continuidade com o imaginário, o autobiógrafo busca construir uma continuidade com o “vivido”.

### **Arte/vida**

Cecília Cotrim (2003) percebe na arte contemporânea uma “ênfase no fluxo entre vida e arte”, conectando-a com a noção de “experiência” de Carl Gustav Carus e Caspar Friedrich. O sentido de experiência para os pintores românticos seria um forte encontro com forças (da natureza ou da realidade não visível) que lhes impregnasse os sentidos e a consciência, determinando outro patamar de criação poética. Esse sentido de experiência manteve-se em vários momentos da arte moderna, por meio de um desejo de fusão da arte com a vida. Cecília Cotrim aponta Baudelaire como referência para a defesa do romantismo na estética moderna, por valorizar uma “maneira de sentir”, que definiria para si essa experiência estética como o “veículo da vida do espírito”, enfatizando a importância de uma “experiência sinestésica”, busca da fusão dos sentidos e da imaginação tanto no viver quanto na arte.

A partir daí, é possível pensar no sentido da temporalidade de um trabalho. Quando o fazer de uma “obra” trabalha o mesmo tempo do fazer de uma vida, ou quando um trabalho nunca acaba, ou ainda sua razão de ser repousando em sua processualidade. Quando a “obra” só tem um ponto final diante da morte de seu autor, ou que pelo menos, ela se processa por muito tempo em sua vida. Isso lhe confere uma dimensão vitalista, orgânica, assim como confere, por muitas vezes, um “ar” de inacabamento que pode gerar diversas interpretações. Nesse viés, percebemos a interpenetração de domínios no fazer artístico, ou mesmo a interpenetração de diversas funções e afazeres do autor na elaboração de um trabalho. É possível pensar arte/vida como a relação intrínseca entre a produção artística e o cotidiano do autor, sua vida, temporalidade e memórias pessoais, havendo a inclusão contínua de elementos do cotidiano pessoal no repertório de materiais eleitos, no processo de criação ou mesmo no conteúdo do trabalho em processo, o que faz com que percamos o discernimento entre o espaço/tempo da obra e o espaço/tempo do mundo.

## O campo quaternário

A partir das definições de autobiografia e arte/vida, é possível então pensar em uma definição de autorretrato como não-autobiografia e não-arte/vida. Por meio do espelhamento dos termos negativos, temos então a autobiografia e a arte/vida. E assim, temos condição de montar um pré-diagrama de expansão do campo autorretrato, que ficaria na configuração da figura 2.

Se Krauss designa os termos interpenetrados: estruturas axiomáticas, lugares demarcados e locais-construção como periféricos às combinatórias entre arquitetura e paisagem, no caso do diagrama proposto para as autorrepresentações, esses termos ainda estão em suspenso, indicando que a presente investigação se encontra estacionária nesse ponto – nosso diagrama está incompleto. O que podemos fazer no momento é iniciar um levantamento de artistas que se expressam no campo da autorrepresentação na contemporaneidade. Por ora listamos, sem apresentar imagens, Joseph Beuys, Roman Opalka, Artur Barrio, Arthur Bispo do Rosário, Sophie Calle, Louise Bourgeois, Kurt Schwitters, Andy Warhol, David Wojnarowicz, Félix Podsiadly, Mary Kelly, Bruce Nauman, Cindy Sherman, Ketih Arnatt, Keila Alaver, Adrian Piper, Ann Hamilton, On Kawara, entre tantos outros.

## Considerações finais

Mesmo que realizemos um grande levantamento de artistas cujas produções ultrapassam o termo “autorretrato”, é perceptível que suas produções podem transitar por diversas áreas, ocupando lugares e não-lugares dessas (com)possibilidades autorrepresentacionais, dialogando não somente com os gêneros confessionais da Literatura, mas também com outros campos das Ciências Humanas, como a Antropologia e seu método etnográfico, por exemplo.

As manifestações autorrepresentacionais contemporâneas descolam-se das especificidades espaciais e intencionais do autorretrato e abrem-se ao desmembramento do tempo, às narrativas, em que o trabalho se faz em fatias ou camadas, incorporando-se ao tempo da própria vida. Esta é uma das razões para que muitas manifestações em processo, inacabadas, ou apenas propostas, ganhem vez como possibilidades de desnudamento de um sujeito complexo, compósito, refratário (e impossibilitado a fazer) leituras unificadoras e estáveis de si. Há manifestações autorrepresentacionais que se esmeram em detectar o processo de “desaparecimento” do sujeito.

Se o sujeito contemporâneo é fragmentado e descentralizado, suas “representações” também são assim, diversificadas, espalhadas no espaço e no tempo, figurando alteridades e ausências. Os artistas aqui mencionados utilizam-se de recursos variados para compreenderem como o tempo atua na constituição desse “corpo” compósito: seja pela escrita diária, pelas memórias e correspondências, pela fotografia, pela imagem em movimento, pelos sons e vozes, por alteridades diversas, pelas práticas colaborativas, enfim, utilizam-se de recursos diversos para a constituição de um “espaço autobiográfico” que tem tanta fixidez quanto as nuvens, lembrando Walter Benjamin. (apud MURICY, 1999: 22).

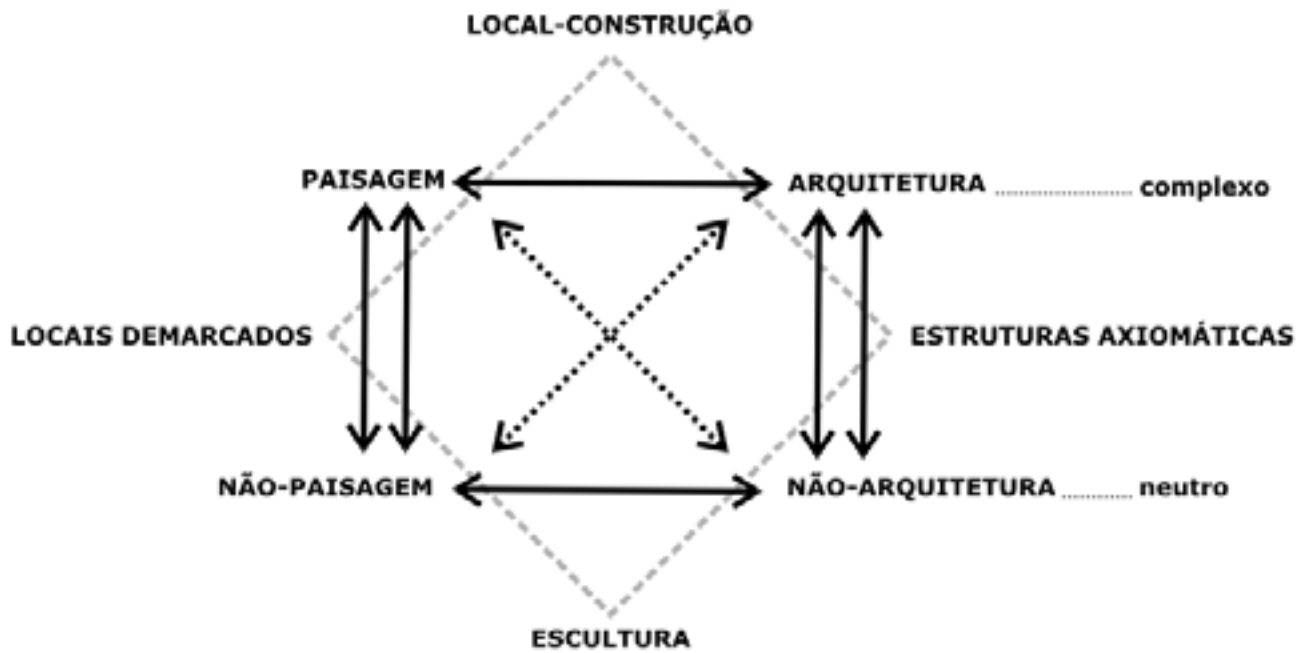


Figura 1: O diagrama de Klein para expandir o campo da escultura. Fonte: KRAUSS, 2008, p. 134

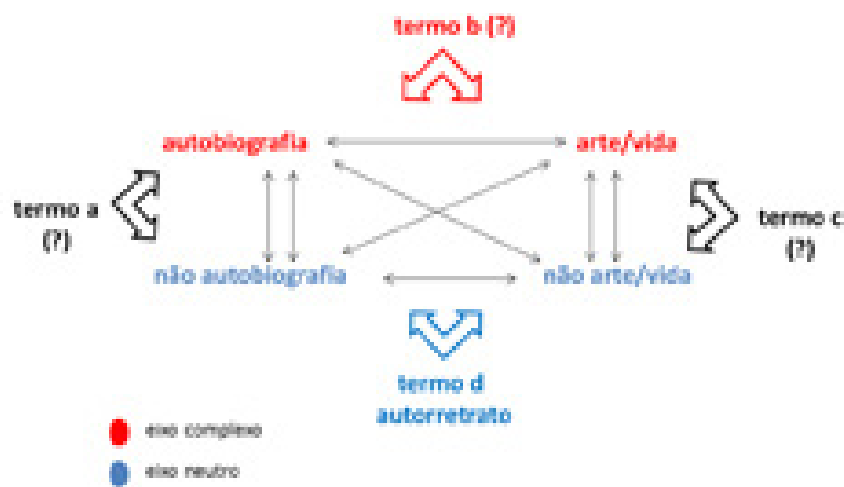


Figura 2: Cláudia França: diagrama de Klein para expandir o campo do autorretrato.

## Referências Bibliográficas

- AVGIKOS, Jan. "The Shape of Art at the end of the century." *Sculpture Magazine*, v17, n.º4, abril 1998, s.p. In: <http://www.sculpture.org/documents/scmag98/avgkos/sm-avgik.shtml>. Acessado em 03/11/2009.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- CANTON, Kátia. "Auto-retrato: espelho de artista". **JORNAL MAC/USP**, São Paulo, nº 5, mar/abril 2001, s./p.
- COTRIM, Cecília. "Fluxos poéticos: arte e vida". **O que nos faz pensar**. Caderno do Departamento de Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, nov.2003.p.53-61.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". **ARTE&ENSAIOS**, Rio de Janeiro, UFRJ, ano XV, n.º 17, dez 2009.p.128-137.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- MURICY, Katia. **Alegorias da dialética**. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- STEINER, B.; YANG, J. **Autobiography**. London: Phaidon, 2004.

## ANTONIO DOS SANTOS – PINTOR DA CAPELA-MOR DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE MOGI DAS CRUZES (SP) – E O PAGAMENTO CONTROVERSO

*Danielle Manoel dos Santos Pereira<sup>1</sup>*

### Os Carmelitas em Mogi das Cruzes

Na cidade de Mogi das Cruzes a Ordem de Nossa Senhora do Carmo é atuante desde a fundação do antigo povoado. Os padres carmelitas fixaram-se na localidade e logo deram início a construção de seu convento. Alguns anos depois a Ordem Terceira do Carmo também se estabeleceria, construindo sua igreja no local do antigo jazigo do convento dos padres carmelitas.

Atualmente a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (SP), possui três belas pinturas do período colonial, sendo pintura do forro da nave, pintura da capela-mor e pintura do forro do vestíbulo. As duas primeiras são pinturas de tipo ilusionista, semelhantes as pinturas do século XIX nas igrejas do meio-norte de Minas Gerais, a terceira pintura parece ter sido fixada posteriormente no cômodo que antecede a sacristia.

A Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo é contígua à Igreja da O.T., ambas as igrejas compartilham a mesma fachada e são separadas internamente por um corredor formado pela torre sineira. A Igreja da Ordem Primeira possui uma única pintura no forro da capela-mor, representação de gosto rococó com a visão de Santo Elias.

Em pesquisa pregressa, na qual eram buscadas as autorias dos pintores que realizaram as pinturas da Ordem Terceira, surgiu um novo questionamento em razão do pagamento que fora lançado no livro de receitas e despesas dos terceiros carmelitas. O lançamento que consta no livro da O.T. fora pago ao pintor Antonio dos Santos – o mesmo que realizou a pintura do forro da capela-mor da ordem – em virtude de um trabalho que ele fizera, cuja referência é Santo Elias.

Teria Antonio dos Santos executado a pintura de Santo Elias que se encontra no forro da capela-mor da Ordem Primeira? Por que este pagamento teria sido realizado pela Ordem Terceira se a pintura pertence à Ordem Primeira? Essas e outras indagações a respeito do pagamento da O.T. e da pintura de Santo Elias da Ordem Primeira, para a qual não há atribuição até o momento, carecem de pesquisas e estudos aprofundados.

Logo, é necessária uma análise comparativa das pinturas existentes nas capelas-mores de ambas as igrejas – uma das pinturas certamente realizada por Antonio dos Santos, conforme estudo recente aponta e, a outra possivelmente realizada por ele - e um exame pormenorizado do pagamento feito pela Ordem Terceira ao pintor Antonio dos Santos, para esclarecer tais indagações.

---

<sup>1</sup> Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).



## O pagamento controverso

É incontestável a autoria de Antônio dos Santos como pintor do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, contudo, há ainda um pagamento realizado pela Ordem Terceira a Antônio dos Santos que desperta a atenção pela coincidência do que fora executado; a inquietação que se apresenta à custa desse pagamento que lhe fora feito recai na pintura do forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Ordem Primeira de Mogi das Cruzes (SP).

As Igrejas – Ordem Primeira e Ordem Terceira – fazem parte de um conjunto amplo, são interligadas por um corredor interno e compartilham na fachada, sem divisões arquitetônicas, da mesma torre sineira.

Não há até o momento informações quanto à autoria da pintura situada no forro da capela-mor da Ordem Primeira, como não fora encontrado nenhum documento a respeito dessa obra, tornou-se imperioso levar a cabo uma comparação pormenorizada dos elementos compositivos de ambas as imagens - pinturas das capelas-mores das Ordens Primeira e Terceira do Carmo, para intentar identificar que o pagamento da Ordem Terceira esteja relacionado à obra da Ordem Primeira.

Fora realizado pelos terceiros um pagamento no ano de 1811 ao pintor Antonio dos Santos para fazer Santo Elias, justamente o tema do quadro central do forro da capela-mor da Ordem Primeira. O pagamento não é claro, oferece inúmeras hipóteses e não há mais nenhum outro lançamento a esse respeito em anos anteriores e posteriores a 1811.

Transcrição da página 146 - Despesas de 1811.

*“D<sup>o</sup>. p<sup>a</sup>. Antônio dos Santos p<sup>a</sup>. fazer Sto. Elias 12\$000.”*

Ao analisar o valor desse pagamento, nota-se ser mais baixo do que o que lhe havia sido pago para pintar o forro da capela-mor para a Ordem Terceira – 78\$720. Sendo assim, pode-se supor tratar-se da encarnação de alguma imagem de Santo Elias, no entanto o pagamento destoa também do valor pago ao dourador Antônio da Silva Pontes, responsável pela encarnação do Senhor Crucificado – 2\$400.

O valor pago ao pintor não permite conclusões quanto ao verdadeiro objeto do pagamento, sendo assim, opta-se por realizar ao final da apresentação das imagens da Ordem Terceira uma breve análise comparativa dos elementos de ambas as obras, para averiguar a possibilidade de relação entre as pinturas.

## Diferenças e semelhanças entre as pinturas: Ordem Primeira e Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes

Conforme menção acima, há no livro da Ordem Terceira do Carmo na página 146 um pagamento feito ao pintor Antônio dos Santos referente a “fazer Santo Elias” (Fig. 01), porém não há detalhes do que fora executado, pode ser uma pintura para forro, uma carnação de escultura, uma imagem, um quadro; as possibilidades são infundáveis mesmo no período colonial.

Após o contato com a documentação acima referida, elevar o olhar para o forro do interior da Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo contígua à Ordem Terceira faz surgir torrentes de pensamentos e indagações. Vale lembrar que juntas essas igrejas constituem o Conjunto do Carmo.

A pintura situada no forro da capela-mor da Ordem Primeira carece de estudos e levantamentos a respeito de sua fatura, mas esse processo não faz parte da pesquisa, portanto será realizada somente uma breve análise das semelhanças e diferenças que as pinturas de ambas as capelas-mores possuem.

Espera-se deste modo contribuir para que estudos significativos e de relevo possam ser empreendidos na compreensão dessa obra pictórica, bem como na busca de sua origem, que responderá em primeira instância aos questionamentos que brotaram em face dos documentos analisados.

Ressalva-se ainda que o valor do pagamento lançado no referido livro, não corresponde aos valores pagos pelas pinturas para o forros da nave e da capela-mor da Ordem Terceira, sendo respectivamente 103\$000 e 78\$720, nem mesmo aproxima-se o valor da despesa paga pela encarnação do Senhor Crucificado executado por Antônio da Silva Pontes, por 2\$400.

Ainda assim, é possível permear as pinturas nessa empreitada, buscando por meio das imagens respostas que os pagamentos não permitem inferir. Para tanto será apresentada a imagem da pintura do forro da capela-mor da Ordem Terceira (Fig. 02), da autoria de Antônio dos Santos e a pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Primeira (Fig. 03) de autoria desconhecida, e a comparação com as diferenças e semelhanças entre as obras.

Semelhanças: na paleta de cores os tons azuis, vermelhos e amarelo/dourado se repetem em ambas as obras; estas estão posicionadas sobre fundo claro – embora não se possa precisar a tonalidade correta de ambos os forros; o tratamento da carnção das autoridades do Carmo possui a mesma nuance; ambas as tarjas não originam-se a partir de arquitetura fingida, formam uma tarja central sobre fundo sem ornamentação arquitetônica, irmanando-as às pinturas do ciclo do rococó.

Diferenças: na face das autoridades percebe-se nas figuras da O.T. a linha que brota das sobrancelhas e expande-se até o nariz é bem marcada, assim como a linha que marca o queixo e a testa não possui nenhuma linha de expressão, enquanto a figura da O.P. é mais suavizada, principalmente no lado esquerdo do nariz do santo, a testa recebeu linhas de expressão, legando a esta face ares mais realistas, e a linha do queixo é suavizada por meio de sombreado, não se forma uma linha nítida.

Os lábios de Santo Elias possuem contornos mais definidos e acima destes há marcas de expressão, não linhas demarcatórias riscando esses contornos. Quanto as pálpebras dos olhos da Virgem do Carmo, do menino Deus e do Santo cobrem metade dos olhos, com uma pupila redonda ao centro, cercada por pálpebras, no caso de Santo Elias isso não ocorre, pois a pupila se projeta para cima, e a pálpebra não é caída.

As mãos e dedos de Santo Elias receberam tratamento mais delicado, não são tão alongados. O panejamento da roupa do santo é mais gracioso e movimentado, efeito provocado em função do sombreado executado que o deixa mais leve e natural, ao passo que nas roupas da Virgem e do Santo da O. T. o tecido é mais grosseiro com linhas mais marcadas.

O cenário ao fundo das pinturas também diverge, enquanto Santo Elias é representado entre uma casa, uma fonte e montanhas, a Virgem do Carmo é rodeada por nuvens bem marcadas por linhas e raios que se projetam da cabeça da Virgem e do Menino Deus, enquanto Santo Elias possui um halo circular dourado ao redor de sua cabeça.

Para a cercadura do quadro da O.T. foram usadas formas conchóides bem marcadas pelo uso de linhas brancas em quase todas as reentrâncias, enquanto na outra pintura o artista forma as curvas por meio de nuances da mesma cor e o branco é utilizado para sombreado nos tons vermelhos, mas não forma uma linha contínua, dissipa-se em degrade.

Mesmo a folhagem existente em ambas as pinturas possui diferenças nítidas, uma é fechada, tratada por sombreado, a outra possui duas curvaturas quase circulares, com linhas visivelmente marcadas, embora seja um ramo da mesma folhagem; as margaridas do vaso de flores que arremata a cercadura da O. P. é parecido com as flores vermelhas da cercadura da O.T, mas com cores diferentes.

As volutas na tarja de Santo Elias possuem profundidade, o mesmo não ocorre na tarja da Virgem, ela é marcada por linhas que não criam ilusão de profundidade. Enquanto a cercadura do quadro de Santo Elias é mais circular e proporcional, a outra tem a base mais estreita e se alonga na parte superior.

A análise das imagens conforme se pode apurar apresenta mais diferenças entre as obras do que semelhanças, levando-nos a crer que estas obras não possam ter sido executadas pelo mesmo artista, sobretudo pela diferença na fatura das pinturas. Uma possui um estilo mais erudito, uma pintura madura, enquanto a outra apresenta uma pintura mais ingênua, provavelmente executada por algum aprendiz.

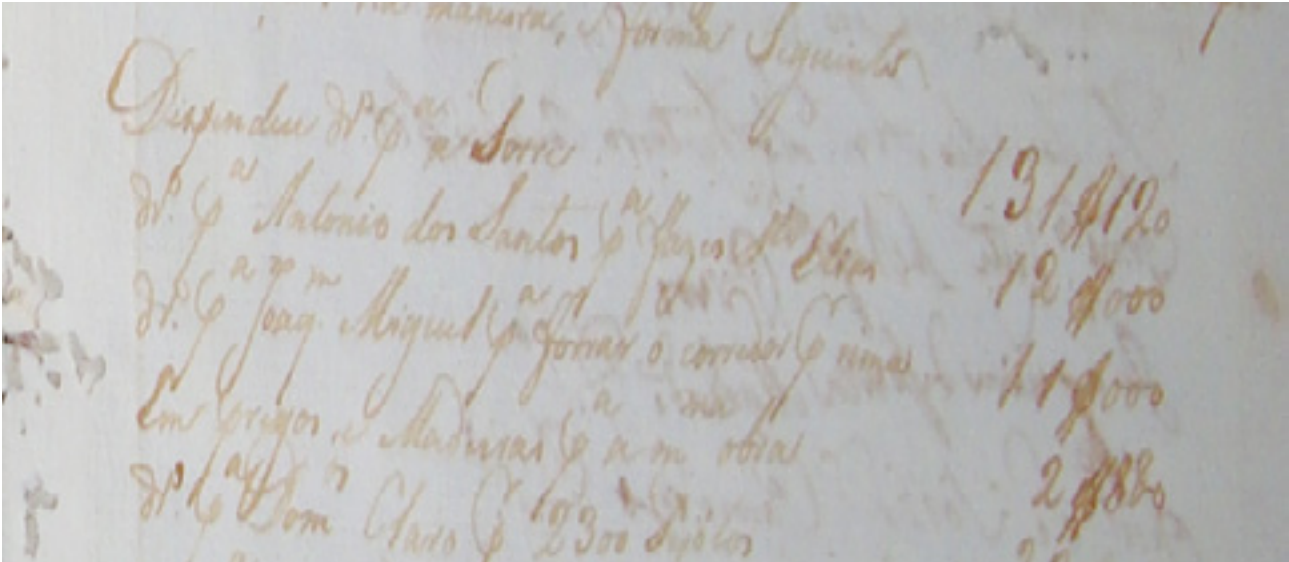
### **Considerações Finais**

Ao fazer essas comparações pode-se considerar três pontos: primeiro, há mais elementos diferentes do que semelhantes entre as obras, pois na obra da Ordem Terceira o artista empregou a linha como recurso, ao passo que na obra da Ordem Primeira a solução adotada foi o emprego das cores, ou seja, um artista opta mais pela linha enquanto o outro pela cor.

Segundo, a obra da Ordem Primeira demonstra maior conhecimento no emprego das técnicas de perspectiva, criando assim maior ilusão de profundidade, já na pintura da Ordem Terceira esse uso é muito mais restrito, pois o artista para criar sensação de profundidade recorre a um tracejado branco que marca as curvas e contracurvas.

Terceiro e último, duas conclusões possíveis para essa inquietação: as pinturas foram elaboradas por artistas diferentes, logo, Antônio dos Santos pode ter feito um “Santo Elias”, mas este certamente não se refere à pintura da Ordem Primeira; e, não é possível pensar em uma fase mais madura do artista, em razão do curto espaço de tempo que havia se passado entre os pagamentos (lançamento do forro da capela-mor da Ordem Terceira– 1815; lançamento para fazer Santo Elias – 1811[pagamento controverso]), sobretudo porque tal lançamento seria anterior à pintura da Ordem Terceira, embora a pintura da Ordem Primeira apresente um domínio maior das técnicas comuns às pinturas setecentistas.

Conclui-se, por fim, que o “pagamento controverso” continua sem nenhuma definição do que fora efetivamente pago ao pintor Antonio dos Santos. Mas, é certo, que ele não executou o Santo Elias no forro da capela-mor na Igreja da Ordem Primeira, esse ponto é conclusivo, embora ainda seja desconhecida a autoria da obra.



**Figura 1 - Trecho da página 146 do Livro de Despesas de 1811.**

Fonte: Arquivo do Carmo de Santo Elias. Foto: Danielle Pereira. 2010.



**Figura 2 - Antônio dos Santos.**

Entrega do manto pela Virgem do Carmo à um santo carmelita. c. 1814. Têmpera sobre madeira.  
Detalhe do Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP, Brasil.



**Figura 3 - Autoria desconhecida.**

Santo Elias. c. séc. XIX. Têmpera sobre madeira.  
Detalhe do forro da capela-mor da Ordem Primeira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP, Brasil.



## Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy. **Da terra: madeira e barro como suporte para a cor e o ouro**. In: **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ANDRADE, Mário de. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - SPHAN, 1945. n.14.
- ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos**. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional/Fund. J.Pinheiro/Fund. R. Marinho, 1980.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Razões do Estado: a extinção e os primórdios da restauração da capitania de São Paulo**. In: História do Estado de São Paulo: a formação da unidade paulista. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, v. 1, 2010.
- BELO HORIZONTE. Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Cidade: Mogi das Cruzes. **Monumento: Igreja da Ordem Terceira do Carmo**. Livro: Receita e despesa, 1768-1818, 1824-1859; Documentos avulsos s/ data; Livro: Entrada de irmãos, 1754; Livro: Atas, 1762.
- BELO HORIZONTE. Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Cidade: Mogi das Cruzes. **Monumento: Igreja e Convento do Carmo**. Dados históricos e notas diversas, 1611-1935; Bens Urbanos; Desenhos do Terreno; Livro: Tombo, 1629; Livro: Receita e despesa, 1749-1768; Documentos avulsos: maço irmandades.
- BRANDÃO, Renato Pereira. **A espacialidade missioneira jesuítica no Brasil Colonial**. In: A forma e a imagem: arte e arquitetura jesuítica no Rio de Janeiro Colonial. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1993.
- BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. São Paulo: Nobel, 1991.
- CAMARGO, Paulo Florêncio da Silveira. **A Igreja na história de São Paulo**. São Paulo: Instituto Paulista de História e Arte Religiosa, v.1, 1952.
- CAMPOS, Jurandyr Ferraz de. **Suma histórica da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi**. Mogi das Cruzes: Murc Editora Gráfica, 2004.
- FERREIRA, Emilio A. **Mogy das Cruzes: dados históricos e notas diversas – 1611-1935**. [s.l.: s.n.] 1935.
- GRINBERG, Isaac. **História de Mogi das Cruzes**. São Paulo: Saraiva, 1961.
- LEVY, Hannah. **A pintura colonial no Rio de Janeiro**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: MEC, 1942. n.06.
- MAIA, Patrícia Albano. **Expansão territorial do Brasil colonial: o bandeirismo**. In: **História do Estado de São Paulo: a formação da unidade paulista**. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, v.1, 2010.
- MARQUES, Elizabeth Gonçalves. **História e arte sacra do conjunto carmelita de Santos – SP**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.
- MELLO, Suzy de. **Pintura decorativa religiosa**. In: Barroco. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83. n.12
- MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **Arte Sacra da Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira**

**do Carmo da Cidade de São Paulo – SP.** Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. **A pintura de perspectiva em Minas colonial - ciclo rococó.** In: Barroco teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de São Paulo.** São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. **Pintura colonial paulista.** In: Arte Sacra Colonial: barroco memória viva. São Paulo: UNESP, 2005.

SÃO PAULO. Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. **Mogi das Cruzes.** Pasta: Documentos avulsos, I-III; Rol das Confissões.

SÃO PAULO. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 9ª SR/SP. Cidade: **Mogi das Cruzes.** **Monumento: Igrejas da Ordem Primeira e Terceira do Carmo.** Acervo Iconográfico.

SERRÃO, Vítor. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

SILVA, Dom Duarte Leopoldo da. **Notas de história eclesiástica.** São Paulo: Empresa Graphica da “Revista dos Tribunaes”, 1937.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **História de São Paulo Colonial.** São Paulo: Editora Unesp, 2009.

## ARQUIVO FOTOGRÁFICO: OPERAÇÕES TRANSATLÂNTICAS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

*Eduardo Augusto Costa<sup>1</sup>*

O artigo que abre o primeiro número da Revista do SPHAN sedimenta uma linha editorial, traçando os objetivos pelos quais os artigos deveriam se pautar, para “divulgar o conhecimento dos valores da arte e da história” (ANDRADE, 1937: 3-4). No entanto, ela parece consolidar algo ainda mais importante, na medida em que a revista é o meio de diálogo, tanto com aqueles que se encontram no exterior deste instituto, como com aqueles que se encontram nas superintendências regionais. Desta maneira, a revista parece trabalhar como um dos meios pelos quais se poderia alinhar um discurso, um debate, bem como consolidar uma atividade.

A relação deste editorial com a formação de uma crítica e ainda com a atividade diária dos pesquisadores e técnicos do IPHAN ganha destaque na seguinte passagem: “... há necessidade de uma ação sistemática e continuada com o objetivo de dilatar e tornar mais seguro e apurado o conhecimento dos valores de arte e de história de nosso país.” Rodrigo parece deixar claro que existem ideias que regem a consolidação desta instituição, mas, ainda, coloca em destaque que esta segurança só poderia ser conquistada por meio de uma ‘ação sistemática e continuada’, dialogando com a concepção dos arquivos do patrimônio. Neste ponto, destaca-se a noção de arquivo como lugar a partir do qual se organizam e se sistematizam conceitos, ideias e trabalhos que regem uma narrativa, em prol desta segurança do conhecimento. Se há uma ação estabilizadora vinculada a uma narrativa dominante operada através de uma política cultural de Estado, o arquivo é a sua própria evidência, visto que é pela sua definição que se estrutura um conhecimento e, finalmente, aquilo que pode ou não ser dito. Isto se dá pelo fato de que o arquivo exerce um papel fundamental como lugar referencial a partir do qual os críticos, historiadores e arquitetos recorrem em suas pesquisas.

A pesquisa e a investigação ligadas às artes, por solicitarem reflexões a partir de exemplares distribuídos ao longo do espaço, toma o arquivo como um lugar de referência. É o arquivo o responsável por reunir informações destes distintos exemplares, a partir de seu conteúdo interior. Ao mesmo tempo, ele acaba por influenciar nas reflexões futuras sobre os temas que por ele passam, visto que está sempre em diálogo com uma reflexão, uma intenção. Questões estas que desenham a compreensão de que tratar de arquivo é tratar de poder, o que igualmente deve ser compreendido sobre o arquivo fotográfico do IPHAN.

Este arquivo, se por um lado estabiliza conceitos e perspectivas críticas, organizando uma visualidade do patrimônio em prol de uma cultura nacional, é fonte fundamental para as investigações oficiais e não oficiais de arquitetos e historiadores dedicados ao tema do patrimônio histórico e da cultura nacional. Por este motivo, compreender as dimensões que envolvem este arquivo é de fundamental importância para a história desta instituição e, finalmente, para a história cultural e política que a circunscrevem. No entanto, deve-se avaliar, ainda em relação a esta dimensão de poder, uma perspectiva um pouco mais alargada. Se por um lado o arquivo funciona como uma peça importante dentro de uma política interior da cultura brasileira, ele assume, na primeira metade do século XX, um grande valor político frente a uma rede de instituições públicas e privadas internacionais ligadas a uma definição de cultura ocidental. Rede esta que estrutura e

---

<sup>1</sup>Doutorando no Depto. de História da Unicamp – Pesquisa financiada pela FAPESP.



influencia uma dinâmica maior de poder entre nações (FOUCAULT, 1986: 149; DERRIDA, 1995: 4). Esta perspectiva permite compreender que este arquivo da cultura brasileira funciona como um instrumento capaz de tencionar e dialogar com outras instituições internacionais. A sua realização, para além da sua importância no interior do território brasileiro, parece funcionar como uma ação do governo brasileiro a fim de se posicionar culturalmente frente a outros países. A organização deste arquivo localiza a cultura brasileira numa estrutura maior e intimamente relacionada à definição de uma cultura do ocidente.

O lugar assumido pelo arquivo de fotografias do IPHAN, numa dimensão ampla da cultura ocidental, só pode ser compreendido a partir da sua justaposição em relação a outras iniciativas relacionadas direta ou indiretamente. Uma dessas primeiras destas iniciativas, refere-se ao *The Index Of Christian Art*, destinado à documentação de toda arte e arqueologia medieval datadas até meados do século XVI (WOODRUFF, 1942). O fato deste arquivo ser mantido e sediado por uma universidade coloca em debate, primeiramente, a importância do documento visual como fonte de pesquisa para futuras investigações de historiadores, arquitetos e arqueólogos. Trata-se da evidência do momento em que a fotografia se torna um documento de pesquisa e difusão do conhecimento (SMYTH, 1994).

A relação da pesquisa ligada à história da arte a partir de fotografias tomou grande vulto nas primeiras décadas do século XX. Esta relação foi estruturada a partir de intercâmbios universitários, principalmente entre as norte-americanas e as europeias. A Alemanha foi um dos países de maior interesse por parte dos norte-americanos, que não deixaram de travar importantes contatos com italianos, ingleses e franceses. Antes da criação do *The Index of Christian Art*, a Universidade de Princeton e a Universidade de Harvard eram as principais instituições que mantinham relações com universidades da Alemanha, sendo que, frequentemente, professores alemães lecionaram cursos nestas universidades. Não por menos, algumas das técnicas alemãs de análise crítica de obras de arte a partir do uso de fotografias foram incorporadas por professores nas universidades norte-americanas (BRUSH, 1999: 7-34).

Com a entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, a relação entre a cultura norte-americana e a alemã parece ter sofrido algumas modificações, sem, no entanto, deixar de existir por completo. E é justamente neste momento em que este arquivo da Universidade de Princeton terá seu início. O que parece uma resposta à necessidade criada pela relação estabelecida com os alemães, em torno do uso de fotografias no ensino e na pesquisa em história da arte. O medievalista Arthur Kingsley Porter, por exemplo, alistou-se como voluntário do exército norte-americano a fim de participar da *Commission des Monuments Historiques*, inventariando, fotografando, bens móveis atingidos durante o conflito.

Ainda em relação às iniciativas tomadas pelos Estados Unidos, a maior evidência da tomada do arquivo de fotografias como um elemento singular no estabelecimento de uma posição frente à cultura ocidental e, principalmente, à latino-americana refere-se à criação da Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso em Washington, no ano de 1940. Se por um lado esta biblioteca teve "... como principal função criar uma coleção sem rival de material impresso oriundo da Espanha, de Portugal e dos países latino-americanos", seus objetivos eram claros quanto à "criação de um detalhado catálogo de assuntos hispânicos e latino-americanos e a formação de um extenso arquivo fotográfico da cultura destes países." (MACLEISH; SMITH, 1940). Este lugar atribuído à formação de um arquivo de fotografias aparece muito bem destacado em um documento de Robert C. Smith. Este historiador da arte, especialista em arte colonial luso-brasileira, aponta a fotografia

como um importante documento cultural e, ainda, o arquivo como meio de disseminação da informação e não simplesmente como uma coleção de estudo. Perspectivas que assinalam, primeiramente, que a maneira com que a Biblioteca do Congresso compreende a fotografia é claramente a partir de seu valor documental e que é ela resultado e projeto de uma intenção, mas que, ainda, aponta para a compreensão de que é pelo arquivo que se pode projetar um conhecimento, controlar ideias e, por fim, intervir numa dimensão de futuro da cultura. Ponto este que parece evidenciar o papel dominante dos Estados Unidos no continente americano, bem como em relação à cultura ocidental. Nesta perspectiva, a Fundação Hispânica realizou, em 1941, uma iniciativa que destaca o seu ponto de vista sobre o arquivo de fotografias. Segundo Robert C. Smith:

“O primeiro ano da história do Arquivo foi em grande parte dedicado a reunir informações sobre onde e como fotografias poderiam ser obtidas. Os organizadores foram felizmente capazes de visitar a maioria das repúblicas americanas... e, uma vez lá, investigaram os recursos tanto de fotógrafos comerciais como de arquivos governamentais.”<sup>2</sup>

Primeiramente, a iniciativa da Fundação Hispânica traça um panorama que não se pauta sobre uma cultura, mas sim sobre todo o conjunto de países, no continente americano. Ainda, pode-se pensar nesta ação como uma forma de definição da própria cultura dos Estados Unidos, mapeando, documentando e arquivando aquilo que estaria dentro e fora de sua cultura e, por fim, definindo, impondo a sua própria cultura, o seu lugar, no contexto americano e ocidental. A criação da Fundação Hispânica, a criação do IPHAN e outras instituições ligadas à definição de um patrimônio cultural oficial dos países latino-americanos devem ser tratadas, por este motivo, de forma articulada, pois acabam por incidir umas sobre as outras.

Ainda em relação a esta iniciativa, é de se ressaltar a maneira pela qual a organização deste arquivo de fotografias se consolidou em torno de uma rede continental de fotógrafos comerciais estruturada sobre estes diversos países. Quanto a esta questão, dois pontos devem ser destacados. Primeiramente, esta iniciativa se apresenta como um claro fim de constituir potenciais subsidiários para o arquivo da Biblioteca do Congresso. Desta forma, se os arquivos oficiais dos países latino-americanos não eram capazes de fornecer documentação sobre determinados bens ou temas de interesse, esta rede de fotógrafos seria o recurso destinado a satisfazer este fornecimento em acordo com as demandas dos pesquisadores. Esta interlocução com os fotógrafos locais revela, por outro lado, uma possível inconsistência dos documentos fotográficos encontrados nestes arquivos oficiais das repúblicas latino-americanas, em relação a um padrão visual desejável pelos norte-americanos. Neste sentido, parece ter se tratado de uma tomada de rédeas da produção dos documentos visuais aceitos, controlando a rede em torno de sua produção da documentação e, assim, tornando-se independente da visualidade imposta pelos arquivos fotográficos oficiais destas nações. Assim, deve-se destacar que esta ação da Fundação Hispânica parece tratar de dominar uma rede potencialmente capaz de produzir – fora de suas fronteiras – documentos visuais sobre a cultura do outro e, assim, tencionar com as outras nações do interior do continente. No limite, trata-se da própria evidência da imposição de uma visualidade e, ainda, a partir da cultura dos Estados Unidos, o que coloca em debate os modelos de visualidade existentes nas repúblicas da

---

<sup>2</sup> Carta pertencente à Coleção Robert C. Smith da Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa.

América Latina, nos primeiros anos do século XX. Questão que, por outro lado, devolve o debate para o tempo presente, para uma visualidade que se perpetua no interior da disciplina do patrimônio cultural, sem uma reflexão cuidadosa sobre os problemas, questões e significados desta visualidade compartilhada.

A Fundação Hispânica, seguindo seus objetivos sobre a cultura ibero americana, demonstrou, ainda, grande interesse em relação aos arquivos fotográficos portugueses pertencentes às instituições oficiais, bem como em relação aos arquivos de fotógrafos independentes, comerciais. Este interesse ocorre somente no final da década de 1940, quando a instituição norte-americana comprou milhares de documentos fotográficos da Academia Nacional de Belas Artes, como também de fotógrafos renomados. No entanto, o que ganha relevo nesta relação é a compreensão dos portugueses, já do final do século XIX, quanto à importância da realização de arquivos fotográficos sobre o patrimônio histórico edificado ou sobre bens móveis de interesse cultural. Esta atividade, com claros intuítos arquivistas, aparece delineada pela *A Arte em Portugal*, publicada em fascículos entre os anos de 1927 e 1962, em que, ao longo de seus 28 volumes, mais de 1100 fotografias foram apresentadas. No entanto, é a partir da criação da Academia Nacional de Belas Artes de Portugal que esta dimensão parece tomar corpo no interior do Estado português.

O Artigo nº2 do Decreto Lei que instituiu os deveres desta instituição, obrigava a Academia a propor as providências que julgasse “convenientes à conservação do património artístico e arqueológico nacional, colaborando no inventário descritivo dos monumentos, obras de arte e objectos de valor artístico ou arqueológico, nacionais ou estrangeiros, existentes no país...” (Academia Nacional de Belas Artes, 1934: 10). As providências tomadas por esta instituição pública, à cerca do desenvolvimento deste inventário, puderam ser apreciadas no Inventário Artístico Nacional, que teve seu primeiro volume apresentado no ano de 1943. Esta publicação, se por um lado era destinada à realização de um inventário, apresenta como resultado um verdadeiro arquivo de fotografias. Fim este que é assinalado por Reynaldo dos Santos, presidente da Academia, em artigo publicado no Boletim da Academia Nacional de Belas Artes e que pode, ainda, ser compreendido a partir da grande quantidade de fotografias produzidas a cada volume, sistematicamente arquivados nesta instituição.

A importância deste trabalho para a cultura portuguesa é de se assinalar, visto que uma série de desdobramentos acadêmicos o tomaram como ponto de partida. No entanto, destaca-se o fato de que a realização deste ‘arquivo’ localiza Portugal numa rede de instituições dedicadas ao estudo do patrimônio ou da história da arte, uma vez que sua metodologia sistematizada e sua posição como representante da voz oficial garantiam um reconhecimento por parte de outras instituições. Trata-se de uma ação no interior do Estado, que não se destinava simplesmente ao redesenho da cultura portuguesa em prol do governo salazarista, mas também de uma tomada de posição de Portugal frente à cultura do ocidente. É justamente a partir desta perspectiva que Reynaldo dos Santos encaminha alguns dos volumes do Inventário Artístico de Portugal para instituições como o Museu do Louvre – naquele momento sob a direção de Germain Bazin –, a Fundação Hispânica – especificamente para o seu diretor Walter W. S. Cook – e, finalmente, para o IPHAN – aos cuidados de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

A precisão desta ação parece tão acertada, que, ao receber os dois primeiros volumes desta publicação, Cook solicita uma reprodução de todas as fotografias neles apresentados. O que coloca em questão o fato de que, se por um lado estes volumes traziam reflexões valiosas dos portugueses quanto à história e aos atributos

artísticos de edifícios e bens móveis, torna-se evidente a compreensão – tanto por parte dos portugueses com dos norte-americanos – de que a documentação fotográfica ali apresentada era potencialmente capaz de fornecer ricas informações a futuras investigações<sup>3</sup>. Trata-se de um arquivo em potencial. Compreensão esta que Cook estende para outras instituições sobre sua responsabilidade, comprando sistematicamente fotografias para seus respectivos arquivos.

O IPHAN se enquadra de forma um pouco distinta, mas não distante da compreensão da importância da visualidade nos estudos do patrimônio. A relação desta instituição com a documentação visual e a composição de arquivos de fotografia aparece não só no artigo que abre a Revista do SPHAN, mas, principalmente, em relação às parcerias estabelecidas com o que viriam a ser os grandes fotógrafos do modernismo brasileiro (COSTA, 1997: 441). As metodologias de trabalho dos técnicos foram sensivelmente balizadas por análise da documentação visual presente em seus arquivos de fotografias, o que muitas vezes partiu de documentação realizada sob grande intervenção dos arquitetos, pautando os trabalhos dos fotógrafos. No entanto, no que se refere à aquisição de documentação fotográfica de instituições externas ao território brasileiro, especificamente quanto a Portugal, as ações são pontuais e pouco expressivas.

As fotografias referentes aos bens portugueses são escassas, pobres em qualidade e muito heterogêneas, no arquivo do IPHAN. Grande parte desta documentação parece ter sido adquirida de forma intermitente e muito distribuída ao longo do tempo. Dentre elas, nota-se uma grande quantidade de cartões postais, resultantes de trabalhos como o do estúdio coordenado por Mário Novais, bem como pelo Estúdio Beleza, na cidade do Porto. Nota-se, ainda, uma série de reproduções de fotografias impressas em livros, como algumas apresentadas em *Barroco e Rococó*, de Germin Bazin (BAZIN, 1993). Questões que indicam uma ausência de política de aquisição de conjuntos documentais, no interior do IPHAN, mas que não excluem uma necessidade e, conseqüentemente, um método de investigação que toma a visualidade como um dos seus principais meios de reflexão, um ponto chave na estrutura desta instituição. E que, ainda, faz compreender a ação ‘tardia’ do instituto, quando financiou a viagem de estudos de Lúcio Costa a Portugal, já no início da segunda metade do século XX.

É de se assinalar, finalmente, que o IPHAN se enquadra numa rede de instituições que compreenderam a importância política exercida pelos seus arquivos de fotografias e que, ainda, empenharam-se na sua realização. Posiciona-se, assim, esta instituição brasileira numa rede internacional – transatlântica – de institutos, museus e universidades responsáveis pela definição de uma cultura ocidental, na primeira metade do século XX. Não por menos, esta dimensão aparece de forma clara no primeiro texto da Revista do SPHAN, responsável por – pautar – a ação institucional de historiadores e arquitetos no interior desta instituição. Definição que aparece na voz de seu diretor.

---

3 Carta de Walter W. S. Cook endereçada a Reynaldo dos Santos – 10 de março de 1951. Casa Reynaldo dos Santos.

**Referências Bibliográficas:**

- ABREU, Marques. **Ilustração Moderna**. Porto: Edições Ilustradas, 1907; ABREU, Marques. **A arte Românica em Portugal**. Porto: Edições Ilustradas, 1918.
- Academia Nacional de Belas Artes. **Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes**. Vol. I. Lisboa, 1934.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Programa. In: **Revista do SPHAN**. N°1. Rio de Janeiro, 1937.
- \_\_\_\_\_. **Monumentos históricos e arqueológicos**. Instituto Nacional de Antropologia de México: México, 1952.
- BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. Trad. Álvaro Cabral, rev. Hildegard Feist. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- BRUSH, Kathryn. German Kunstwissenschaft and the practice of art history in America after World War I. In: **Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft**, 26. Bd. 1999. Pp. 7-34.
- COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- DERRIDA, Jaques. **Archive Fever: A freudian impression**. The University of Chicago Press: Chicago, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.
- MACLEISH, Archibald; SMITH, Robert. C. **A experiência Americana**. A Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso. (Sep.). Washington: United States Governnemet Printing Office, 1940.
- SMYTH, Craig Hugh. **The Early Years of Art History in the United States**. Princeton: Dept. of Art and Archaeology Princeton University, 1994
- Woodruff, H. The index of Christian Art at Princeton University, a Handbook. Princeton, 1942. In: Academia Nacional de Belas Artes. **Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**. Série II. N°5. Lisboa, 1953.

## Espectros da colonização e imagens do Congo (R.D.C.) na arte contemporânea

*Emi Koide<sup>1</sup>*

A presente comunicação trata do recente fenômeno dos desdobramentos da prática da pesquisa histórica e de arquivo sobre a República Democrática do Congo na arte contemporânea. Desde os anos 1990, é possível observar um crescente número de artistas internacionais cujos trabalhos – em fotografia, vídeo, vídeo-instalação, filme – tratam cada qual ao seu modo, de diferentes aspectos da história colonial e pós-colonial<sup>2</sup> congoleza e de sua relação com a atualidade. Trata-se de um conjunto de trabalhos que indagam a história do Congo, a partir de seus espectros, de um passado que parece não passar, que nos leva a rever os traumas e as feridas abertas da história.

É digno de nota que a história do Congo (R.D.C.) tem sido revisitada por diferentes historiadores, sendo objeto de disputas políticas e ideológicas no contexto pós-colonial. Imagens do Congo Belga, ou seja da República Democrática do Congo atual ocupam um lugar de destaque na produção artística e intelectual contemporânea que se desdobra a partir dos espectros e fantasmas da colonização. A partir dos anos 90, a interrogação sobre a memória e o passado colonial da Bélgica retornou como um tema social significativo envolvendo diferentes grupos – como belgas congolezes da diáspora – primeiramente frente à guerra e os conflitos em Ruanda, no Congo (RDC), para posteriormente retomar a história da colonização, os horrores da exploração de marfim e borracha, o caso Lumumba (cf. ROGER, 2008: 88). Também, deve se compreender este fenômeno dentro de um contexto em que a memória da colonização e eventos traumáticos do passado tornaram-se temas políticos presentes em outras ex-metrópoles européias, tomando posteriormente uma dimensão internacional (cf. DESLAURIER & ROGER, 2008: 6-7). Sendo assim, compreendemos que tais obras artísticas encontram-se em consonância com um período, a partir dos anos 1990, em que vemos o retorno de um debate e controvérsias públicas em torno do passado colonial congolês, de seus desdobramentos e continuidades no presente. Destacamos que 2010 foi o ano de celebração de 50 anos da independência da RDC.

A história do Congo ou uma certa “paisagem discursiva” imaginária sobre este vasto país, parece efetivamente assombrar continuamente o Ocidente (cf. DUNN apud BOECK, 2012: 2). Martin (2005: 127) torna a importância do Congo no contexto da discussão pós-colonial ainda mais clara ao considerar o Congo “uma metáfora para a situação crítica do continente africano”, que revela “o paradoxo do desenvolvimento” em África. Apesar de ser um país repleto de riquezas minerais como o cobre, o ouro, o urânio, o cobalto, o coltan<sup>3</sup>, entre outros, que sempre foram objeto de cobiça do poder colonial e das grandes corporações, continua

<sup>1</sup> Doutora pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Membro da Casa das Áfricas (São Paulo).

<sup>2</sup> Denominamos história colonial do Congo o período de 1876 a 1960 – marcos históricos compreendidos entre a data da criação da Associação Internacional Africana (AIA) pelo rei belga Leopoldo II com o objetivo de realizar prospecções e dominar o território congolês até 30 de junho de 1960 data oficial da independência. Ressaltamos que após a criação da AIA, o território passa a ser explorado para o estabelecimento de bases comerciais a partir de 1878 pelo jornalista inglês Henry Morton Stanley (que já explorava a região desde 1874) representando a associação que passa a se chamar Associação Internacional do Congo (1878- 1882) capitaneada pelo monarca belga. Desde 1878 criou-se mecanismos para a exploração do marfim, sendo que os estudos realizados pela AIC já apontavam para a existência de riquezas minerais (cf. MUNANGA, 2007; HOCHSCHILD, 1998). Em 1885, a Conferência de Berlim oficialmente reconheceu o território como propriedade de Leopoldo II, momento em que o território passou a se denominar como Estado Independente do Congo (1885-1908), tornando-se Congo Belga (1908-1960) após a “doação” do território do rei para a nação belga. Assim, a história pós-colonial do Congo (1960-) compreende o período da data de sua independência oficial até os dias atuais. Considerando ainda que após a independência, o país passa a ser chamado como República do Congo ou Congo-Leopoldville (1960-1964), República Democrática do Congo (1964-1971), Zaire (1971-1997), voltando a se denominar República Democrática do Congo a partir de 1997 (MUNANGA, 2007).

<sup>3</sup> Coltan é a designação para a columbita-tantalina, combinação de dois minérios, utilizado sobretudo em aparelhos eletrônicos portáteis. A maior reserva encontra-se na República Democrática do Congo, principalmente na região de Kivu, leste do país.



a ser um dos mais pobres, em que a violência da exploração colonial de outrora tem se estendido até os dias de hoje, através de outras formas de dominação.

Tal como afirma Munanga (2007), a colonização belga foi conhecida como uma das mais truculentas e cruéis do continente africano, pois além da violência atroz utilizada na exploração, criou grande segregação e discriminação. A prospecção por minérios e sua exploração em grande escala, sobretudo o mencionado cobre, na região de Katanga, dada a grande demanda por este metal com o início da utilização da energia elétrica, já vinha sendo realizada desde o fim do século XIX por expedições coloniais belgas, culminando com a criação da companhia de mineração Union Minière du Haut Katanga (1906- 1966). A região foi palco de inúmeras guerras e conflitos desde o momento de pós-independência com o movimento de secessão encabeçado por Moïse Tshombe, opositor na união nacional defendida por Lumumba, com apoio de belgas e outras potências internacionais.

Através da análise de dois trabalhos artísticos em torno da exploração de minério no Congo, pretendemos compreender a representação da história que tais obras implicam. A videoinstalação intitulada *An Italian Film (África Adio)* de 2012, do artista Mathieu Kleyebe Abonnenc, originário da Guiana Francesa, trata da exploração do cobre da região de Katanga pelos belgas como lugar emblemático da violenta empreitada colonial juntamente com a crescente industrialização que ocorreu na passagem do século XIX para o XX. Outro trabalho que nos traz este universo da mineração em Katanga é o *Mémoires* (2006), do artista congolês Sammy Baloji, constituído de uma série de foto-montagens juntamente com uma vídeo-instalação que superpõem imagens de arquivo da exploração das minas com a paisagem atual destes lugares. Observamos ainda que outras produções se debruçaram sobre o tema da exploração de minérios no Congo, que no entanto, não trataremos aqui, como a vídeoinstalação *Gravesend* (2007) do artista britânico Steve McQueen, sobre a exploração do coltan. Ainda sobre a guerra na região Kivu, fronteira com Ruanda, também causada pela disputa e pilhagem do minério em questão, há o recente trabalho do artista irlandês Richard Mosse, com a série de fotos *Infra* (2011) e a vídeoinstalação *The Enclave* (2012), expostas na Bienal de Veneza de 2013, em que a tecnologia do infravermelho utilizada pelo exército para identificar camuflagem é usada pelo artista para “tingir” de vermelho e rosa a paisagem de guerra e os retratos de soldados e civis.

A videoinstalação de Abonnenc intitula-se *An Italian film (Africa Addio)*, 2012 em referência a um filme italiano de 1966, *Africa Addio*, de Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi, que retrata de maneira racista e deturpada os processos de independência em países africanos. Este filme controverso, muitas vezes considerado como “shockumentary” – assim como outros filmes de Jacopetti e Proserpi - por colecionar imagens sensacionalistas de execuções, mortes violentas e corpos em putrefação. Segundo Abonnenc, a ideia partiu de um trecho do filme italiano, que traz soldados mercenários no Congo, na região de Katanga justamente, durante o período da crise e secessão desta região por Moïse Tshombe com apoio de belgas que continuavam dirigindo a companhia de minérios, Union Minière de Haut Katanga. O trecho em questão mostra os mercenários como “heróis” e cenas de execução que deram origem a várias controversas como a acusação de cumplicidade de Jacopetti por “dirigir” as execuções para a câmera. O filme e as cenas sensacionalistas ficam em off, no lugar o artista faz encenar para a câmera a transformação de antigas cruces de cobre de Katanga em barras de cobre.

Estas cruces de cobre que eram utilizadas como moeda em trocas desde tempos antigos<sup>4</sup> na África tropical, já chegavam à Europa no século XVI. O artista diz que comprou, estas cruces de cobre de Katanga no ebay, para depois serem transformadas em barras de cobre num centro de fundição artesanal nos dias de hoje em York, na Inglaterra. Passado e presente se relacionam, a violência da exploração e do processo de fundição liga as metrópoles européias e as regiões que foram palco de guerras contínuas e conflitos pelos minérios. A pergunta que move o gesto é a questão da representação: como representar a exploração da empreitada colonial que ainda parece alimentar conflitos violentos hoje? Acompanhamos este processo de destruição/ transformação de cruces antigas, carregadas de simbologia, em outro objeto, enquanto um comentário em voz off, nos fala deste universo dos antigos e primeiros “comedores de cobre”, mestres da metalurgia em cobre desde a antiguidade em que esta tarefa era associada à magia. Durante os anos 60, na crise do Congo, em que ocorre o movimento de separação, as cruces se tornam bandeira e símbolo da região. Mas o comentário fala justamente do problema da representação, do nosso pretense conhecimento e da repetição contínua da violência:

O futuro agora está morto e o passado apenas imaginável. Nascimentos sem cerimônia, mortes sem enterro.

O que pode ser transmitido quando a história não pode mais ser o tema de estórias e mitos? Não se trata de uma compilação de traumas, como tantas intrusões da realidade. [...] É uma estória impossível de colocar em palavras. De massas excluídas da história coletiva. Da cumplicidade nas mortes, na pilhagem de recursos por grandes poderes. Você já conhece as estórias, eu também. Não é informação que nos falta. O que nos falta é a coragem de entender o que sabemos, e tirar conclusões. (ABBONENC, *An Italian Film*, 2012)

Ou seja, o problema vai além da representação, do nosso pretense conhecimento, e o filme nos questiona o que nos falta para entender o que já sabemos e para talvez agir. Na sequência, descreve-se o trabalho nas minas, como o cobre chegava à Europa, alimentando a indústria, em que vários lugares em que se encontravam guildas e mestres forjadores são abandonados para dar lugar à outra forma de feitiço, aquele da indústria trazida pelos belgas. Depois, ao final o comentário nos fala dos milhares de mortos fazendo referência aos conflitos pós-independência e às recentes primeira (1996-97) e segunda guerra do Congo (1998-2003) que devem ser compreendidos como uma disputa por recursos minerais que envolvem empresas multinacionais e potências internacionais (Bélgica, Estados Unidos, França, China) - ver Braeckman (2003):

No Congo muitos mortos desapareceram [...] Centenas de pessoas buscaram refúgio em Kinshasa [...] aos desaparecidos pode-se somar a morte de milhões de corpos abandonados ao destino natural, uma representação saturada não simbolizável da realidade junto com o buraco deixado pelos desaparecidos. O passado agora está morto e o futuro inimaginável. (ABBONENC, *An Italian Film*, 2012)

Futuros mortos e inimagináveis é o que parece se abater sobre um ciclo infundável de violência e expropriação que não cessa. Segundo Elsaesser (cf.1996: 145-148), a produção audiovisual transformou

<sup>4</sup> Segundo Eric Pirard, recentes achados arqueológicos indicam que a atividade de mineração na região de Katanga já acontecia desde o século V a.C. (2010)

a representação da história, rerepresentando imagens de arquivo na televisão e no cinema, dando lugar a uma repetição contínua, de contar mais uma vez, lembrar mais uma vez, apontando para dimensão traumática da relação do mundo contemporâneo com o passado, atravessado por obsessões, fantasmas e fantasias.

Sammy Baloji, fotógrafo congolês de Lumumbashi, nos mostra imagens de 2005-2006 das minas e complexo industrial abandonado de Katanga, antiga Union Minière de Haut Katanga, que durante o governo ditatorial de Mobutu tornou-se Gécamines. A série intitulada *Mémoires* (2006), nos traz montagens de fotos em preto e branco de arquivos sobre o período colonial do Congo Belga e pós-colonial dos tempos de Mobutu fotos coloridas construções e estruturas em ruínas, de minas abandonadas, tiradas pelo fotógrafo. Nas montagens, estas paisagens abandonadas da Gécamines que fora o carro chefe da economia local e congoleza, tornam presentes imagens fantasmáticas da exploração colonial, através de trabalhadores escravos, acorrentados, criando continuidade com o tempo presente onde a maior parte dos congolezes, sobretudo em Katanga, trabalham em minas artesanais e informais em péssimas condições de trabalho recebendo uma miséria pelo mineral bruto retirado que é vendido às grandes multinacionais que operam na região.

A Gécamines nos anos 60, funcionou como um “estado dentro do estado” provendo infra-estrutura como hospitais e escolas na região de Katanga para os trabalhadores das minas. A partir da ditadura de Mobutu, começou a decadência da empresa estatal e nos anos 1990 cessa de funcionar. Por iniciativa do Banco Mundial, uma reestruturação com privatização em 2003, levou a um desastre, atingindo o maior índice de desemprego na região, trabalhadores locais foram substituídos por máquinas e mesmo trabalhadores qualificados foram obrigados a trabalhar em minas artesanais. A empresa estatal é vendida por uma bagatela (BRAECKMAN, 2006) para companhias estrangeiras como a belga Forrest e Avil Mining compraram partes das concessões (MARRIAGE, 2013). E esta decadência e continuidade da exploração que parecem ser retratadas nas fotomontagens fantasmáticas e atuais de Baloji sobre Katanga.

Numa das fotos montagens, à imagem atual colorida do complexo em ruínas da Gécamines, cor de terra e cobre, é sobreposta em montagem e de uma foto de arquivo em preto e branco de agentes coloniais inspecionando os trabalhadores. Tal como se esta paisagem fosse assombrada por estes trabalhadores que outrora estiveram ali, bem como os poderes coloniais. E que ainda guardam clara continuidade com a exploração de minério atual. Numa outra foto-montagem, vemos ao fundo outro local do complexo de mineração e sobre ela imagens do ditador Mobutu recebendo seus convidados – empresários e políticos do Ocidente que sempre estiveram envolvidos nas negociações e na perpetuação do ditador no poder. Mas uma das fotos que parece propor uma síntese da história da companhia de minérios – que nunca deixou de estar sob controle dos belgas, direta ou indiretamente – é uma espécie de vista panorâmica atual da Gécamines/ Union Minière de Haut Katanga em que se vê sobre ela um retrato coletivo posado de uma elite belga em roupas de festa, oriundo de algum arquivo colonial. Ali, se resume a história do enriquecimento belga a partir da exploração de sua colônia – de suas riquezas minerais e naturais, da força de trabalho. Enfim, a série nos apresenta através de múltiplas fotomontagens a história em camadas da colonização, que se revela no abandono das ruínas na atualidade, mas também com as imagens de arquivo de diferentes períodos coloniais e pós-coloniais.

Neste retomar incessante, o passado aparece como “as coisas que não sabemos que sabemos” (ELSAESSER, 2008: 395-396). Dizem respeito a versões da história que conhecemos, incluindo ainda o

---

trabalho do inconsciente, a repressão e o esquecimento, de modo que a própria memória passa a dirigir-se ao sujeito, dando vazão à descontinuidade e ao choque das descontextualizações. Através da análise dos trabalhos destes artistas, propomos estudar como tais obras refletem sobre a história colonial e pós-colonial, com suas múltiplas imagens que nos desafia a olhar “coisas que não sabemos que sabemos”, ou que nos levam a repensar e entender aquilo que pretensamente sabemos.

### Referências Bibliográficas:

- AMSELLE, J.-L. **L'art de la friche – essai sur l'art africain contemporain**. Paris: Flammarion, 2005.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história In **Obras Escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-232.
- BOECK, F. **The Last Post: Congo and Postcolonial Theory**, 2012. Recuperado em 8 de outubro de 2012 de <https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/319799/1/The+Last+Post22310.pdf>
- BRAECKMAN, C. **Les nouveaux prédateurs: Politique des puissances en Afrique Centrale**. Paris: Fayard. 2003.
- \_\_\_\_\_. Congo: festivals Afrika et Afrique taille XL “censures”? In **Le Soir**, 24 mars 2010. Recuperado em 20 de dezembro de 2012 de [http://archives.lesoir.be/congo-festivals-afrika-et-afrique-taille-xl-censures-\\_t-20100324-00URPJ.html](http://archives.lesoir.be/congo-festivals-afrika-et-afrique-taille-xl-censures-_t-20100324-00URPJ.html)
- BRANCO, J. Qui veut vraiment la paix au Congo? In **Presse-toi à gauche**, le 13 novembre 2012. Recuperado em 10/ 12/ 2012 de <http://www.pressegauche.org/spip.php?article12230>
- DEMOS, T. J.. **Return to the Postcolony – Specters of Colonialism in Contemporary Art**. Berlin: Sternberg Press, 2013.
- DERRIDA, J. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Mal de arquivo – uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 2001.
- ELSAESSER, T. Subject positions, Speaking positions In Sobchak, Vivian (Ed.) **The Persistence of History – Cinema, Television and Modern Event**. New York, London: Routledge, 1996, pp. 145-183.
- \_\_\_\_\_. History, Media and Memory – Three Discourses in Dispute? In Ekman, U.(Ed.). **Witness: Memory, Representation and the Media in Question**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2008, pp. 393-413.
- ENWENZOR, O. **Archive Fever – Uses of Documents in Contemporary Art**. Michigan: International Center of Photography, 2008
- GODDERIS, I. & Kiangu, S. Congomania in Academia – recent historical research on Belgian Historical Past In **BMGN Low Countries Historical Review** vol 126, issue 4, 2011. Recuperado de <http://www.bmgn-lchr.nl/index.php/bmgn/article/view/7442>
- GODFREY, M. The Artist as Historian In **October** 120, Spring 2007, p. 140-172.
- HOCHSCHILD, A. **King Leopold's ghost– a story of greed, terror and heroism in colonial Africa**. Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- MANJI, F. & Marks, S. **African Perspectives on China in Africa**. Oxford, Cape Town, Nairobi: Fahamu, 2007.
- MARRIAGE, Z. La violence du pouvoir, l'exclusion de civils et Le M23. In **Open Democracy**, 2012. Recuperado de <http://www.opendemocracy.net/opensecurity/zo%C3%AB-marriage/la-violence-du-pouvoir-lexclusion-des-civils-et-le-m23> em 20 de julho de 2013.
- MARTIN, G. Review essays - Conflict in the Congo: Historical and Regional Perspectives. In **African Studies Review**, vol. 48, no.1, April 2005, pp.127-137.
- MUNANGA, K. **A Republica Democrática do Congo – RDC**, 2007. Recuperado de <http://www.>

casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/09/A-Republica-Democratica-do-Congo.pdf

ROGER, A. Le rôle complexe des supports matériels de la mémoire nationale. In Hähnel-Mersnard et al. **Culture et Mémoire – représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre**. Paris: Éditions de l'École Polytechnique, 2008, p. 85-92.

\_\_\_\_\_. & Deslaurier, C. Mémoires grises. Pratiques politiques du passe colonial entre Europe et Afrique. In **Politique Africaine** 2006/2, n. 102, p. 5-27.

STOLER, A. L. Colonial Archives and the Arts of Governance. In **Archival Science**, vol 2, 2002. P. 87-2002.

### **Obras analisadas:**

Série de fotomontagens **Mémoire** (2006), Sammy Baloji.

Vídeoinstalação **An Italian Film (África Adio)** (2012), Mathieu Klebeye Abbonenc.



## POR UMA DEFINIÇÃO DO ORNAMENTO

*Fabiana Pedroni<sup>1</sup>*

No âmbito da História da Arte o ornamento é, frequentemente, estudado sob um ponto de vista estilístico, na busca de datações e procedências. As teorias do ornamento mais tradicionais, que surgiram por volta de 1850 a 1950, influenciam até hoje a produção acadêmica e mesmo o senso comum. As restrições modernistas ao ornamento foram muitas vezes lidas e citadas fora de seus contextos. Como verdadeiras fórmulas antiornamentais conferiram ao ornamento um caráter complementar, como se em sua retirada seu suporte não viesse a sofrer nenhum tipo de prejuízo senão estético e formal. Não apenas o ornamento foi reduzido ao aspecto decorativo, mas os próprios debates deste período, que envolviam além dos historiadores da arte, artesãos, críticos, teóricos, designers e arquitetos, sofreram restrições a sua riqueza teórica. Reduzidos a famosas fórmulas antiornamentais, como “o ornamento é crime”, de Adolf Loos, “é preciso parar de ornamentar” de Louis Sullivan, tais afirmativas esvaziaram-se de seus contextos de origem e sintetizaram toda a produção teórica daquele momento a uma negação ao uso do ornamento. Foi-lhes retirada a influência da produção industrial, em que o ornamento já não tinha lugar em comparação às utilidades do objeto.

Por exemplo, Loos fala de uma diferença de sensibilidade do homem moderno em comparação a outras épocas: “Nossa sensibilidade é mais delicada que a dos homens Renascentistas (...) Mais delicada ainda do que aquela da era rococó, quando se tomava a sopa sobre um fundo de cebolas azuis que lhe dava uma desagradável cor cinza esverdeada. Nós preferimos comer sobre um fundo branco.” (PAIM, 2000: 62). O uso descontextualizado destas citações para referenciar-se à qualquer tipo de ornamentação acabou por reduzi-la a um acessório, um complemento indesejado, fazendo com que o estudo da ornamentação caísse em descrédito em detrimento do estudo de outros elementos das imagens, principalmente as de caráter narrativo.

Ao considerarmos estas teorias dentro de seus contextos, entende-se que a ornamentação a que eles criticavam não poderia ser generalizada para todo tipo de produção. É importante entender que a ornamentação tem sua matéria, função e status alterados a partir da segunda metade do século XIX. Como mercadorias industriais, produzidas em larga escala, os ornamentos deixaram de ser produzidos por artesãos em pequenas oficinas utilizando técnicas tradicionais, aperfeiçoadas durante gerações, para serem produzidos em grandes galpões, segundo uma produção em série. Direcionados ao consumo generalizado, a diferentes camadas sociais, os ornamentos perderam sua especificidade de produção e aplicação. Lloyd Wright, importante arquiteto norte-americano do século XX, afirmava da necessidade de se pensar o ornamento na raiz do projeto, ou seja, que ele nascesse em harmonia com o projeto inicial da residência, prédio público, etc. Não seria aposto de modo impensado, mas pensado na totalidade do projeto arquitetônico e artístico.

A crítica de Wright, assim como de outros importantes contribuintes para os debates de 1850-1950, como Sullivan, Worringer, Ruskin, Riegl, passava pelo uso do ornamento como forma descontextualizada e desmaterializada, e não contra o uso do ornamento em si. Cada autor deste período reserva um espaço próprio ao ornamento, exceto, talvez, por Adolf Loos, que pautava por uma verdadeira higienização do espaço contra o uso do ornamento. O problema é considerarmos que todas as teorias do ornamento compreendidas neste

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), mestrado em História Social, bolsa Capes.

período rejeitavam o ornamento sem considerarmos que ornamento era este de que o autor falava e seus porquês de restrição.

Dentro de um contexto em que o aumento de publicações de catálogos com repertórios ornamentais contribuía com seu uso descontextualizado e indiscriminado, surgiam indicativos de uma preocupação contra este uso, mas que com o tempo foi esquecido. O primeiro que podemos citar é a advertência dada por Owen Jones aos copistas no prefácio de seu catálogo “Gramática do ornamento”, 1856 [Figura 1]:

Ao justapor as muitas formas de beleza que cada estilo ornamental apresenta, espero contribuir para interromper essa tendência infeliz do nosso tempo que consiste em copiar, enquanto é moda, formas criadas em outras épocas, na ignorância das circunstâncias particulares que tornaram belos os ornamentos que eram expressivos e apropriados - os mesmo ornamentos que fracassaram redondamente quando transplantados. (PAIM, 2000: 18).

Seria aquilo que o britânico Ralph Wornum chamaria no mesmo ano de abominações ornamentais, em que um objeto ornamentado transforma-se numa monstruosidade estética pela justaposição de ornamentos de modo descontextualizados. A crítica ao ornamento industrializado ganhou em Ruskin a defesa do trabalho do artesão. Seria imprescindível a atuação do artesão na construção de um ornamento que pudesse ser deleitado pela percepção do sujeito, pelo registro de intenção na obra a partir das mãos do artesão. Para Ruskin, a mudança no modo de viver na modernidade, as implicações da industrialização e de um passo mais acelerado, que hoje seria considerado lento, fez com que a sensibilidade, como disse Loos, e o olhar mudassem seu direcionamento. O ornamento não deveria ser vulgarizado em seu uso inadequado, em estações de trem, por exemplo, em que o olhar do sujeito não estaria suspenso a uma apreciação de beleza. Dizia ele: “onde você puder repousar, então decore; onde o repouso é proibido, a beleza também é”. (PAIM, 2000: 30)

Se o ornamento tinha seu lugar no cotidiano modernista, também não o seria diferente na história. Apesar de ter sido recebido com ceticismo, Riegl traçou uma genealogia dos estilos de ornamentação, dando-lhes uma história própria em “Questões de estilo: fundamentos para uma história do ornamento”. A resistência em conceber uma história do ornamento estava na dificuldade da metodologia da época perceber semelhanças e diferenças entre formas desvinculadas da representação. Além da pressão exercida pela interpretação técnico-materialista, predominante no século XIX, que atribuía a gênese de todo ornamento à mimese.<sup>2</sup> O ornamento, para Riegl, seria resultado de um impulso criativo gerador de formas e não da mera percepção de padrões. Se compararmos Ruskin e Riegl, para Ruskin a beleza do ornamento dependia do seu modo de produção, do trabalho do artesão, de sua liberdade de criação e repetição. Para Riegl, o modo de produção não era tão importante quanto o grau de abstração em relação às formas da natureza, que era o que conferia beleza ao ornamento.<sup>3</sup>

De todo modo, os debates entre estas décadas, levavam em consideração principalmente a forma do ornamento, buscando sua genealogia e tipologias que se distinguiam ao longo da história da arte em categorias, como o ornamento simbólico e o ornamento estético, para Ralph Wornum.

<sup>2</sup> Cf. nota 5.

<sup>3</sup> Ruskin não considerava os padrões mais abstratos como ornamentais, pois perdiam a ligação mais direta com a natureza e aproximavam-se a criação do homem, sem referência natural.

O que queremos destacar aqui é que a análise em termos estilísticos, que busca datações ou estabelecimento de procedências, traz indícios úteis para uma abordagem filológica, mas torna-se limitadora para uma análise em que a ornamentação desempenha papéis fundamentais que ultrapassam uma função decorativa e seus aspectos formais.

É nesse sentido que surge uma pesquisa mais atual sobre ornamentação. Para além do domínio de motivos formais está o conceito de ornamental, cunhado pelo historiador da arte e medievalista francês Jean-Claude Bonne. O ornamental se constitui como *modus operandi*, ou seja, o modo de funcionamento da ornamentação. Mais do que uma composição formal, trata-se de um “poder”, aquilo que a ornamentação pode fazer, as várias funções que pode vir a assumir. O autor prefere o uso deste termo em detrimento de ornamento e ornamentação para frisar a noção de funcionalidades do ornamento e mesmo os modos como este se porta ao assumir determinada função.

Na qualidade de poder assumir funções encontramos a ornamentalidade. Como um advérbio, a ornamentalidade modula os efeitos do objeto que é seu suporte, determina modos de funcionamento distintos segundo o objetivo que se procura. Aqui consideramos o ornamental enquanto potência, isto é, como capacidade de ação e possibilidade de exercer funções. A potência indica o poder do ornamental de modificar-se pelo contexto no qual se insere, pois suas formas e significados dependem de um contexto não apenas formal-imagético, mas também social. Além de poder assumir diversas funções, o ornamental transpassa estruturalmente o objeto, pode se apresentar e tomar posse de elementos desde os mais figurativos e representacionais de uma imagem, aos mais abstratos e simbólicos, como as cores. “[...] L’ornementalité est entendu ici avant tout comme un mode de traitement esthétique de l’image. Sa première fonction est de célébration, quelle que soit par ailleurs la capacité des motifs ornementaux à remplir d’autres fonctions (symboliques, magiques, rituelles...) [...] (BONNE, 1997b: 103)<sup>4</sup>

Nesta citação, nota-se que, para Bonne, a dimensão estética do ornamental destaca-se antes de qualquer possibilidade deste vir a assumir outras funções. Possivelmente é esta característica do ornamental que o fez, muitas vezes, ser confundido apenas com o decorativo. O decorativo constitui-se como uma das possibilidades de funcionalidade do ornamental, que diz respeito a um caráter de preenchimento de uma superfície com motivos ornamentais que a embelezam, mas a ela não se reduz.

Sob esta perspectiva, teríamos um elemento que pode vir a exercer uma função ornamental na imagem, mesmo que esta não seja a função a que primeiro o associamos, como no caso da cor em ser pensada apenas como um elemento de preenchimento. Mas a variedade das cores, sua profusão numa imagem pode indicar um trabalho ornamental. Também temos motivos ornamentais que assumem outras funções além da decoração, como possuir um caráter simbólico ou influir estruturalmente na divisão da narrativa.

Percebemos, portanto, a multiplicidade do ornamento. Não apenas em sua forma, mas no modo como ele é abordado dentro da história da arte. As possíveis ampliações que hoje podemos apontar derivam justamente de uma abertura metodológica no campo da história da arte, principalmente quanto às revisões de teorias anteriores, levando em consideração o contexto sociocultural da discussão. Nos debates de 1850 a

---

<sup>4</sup> “[...] A ornamentalidade é entendida aqui antes como um modo de tratamento estético [o estético está em itálico na citação?] da imagem. Sua primeira função é de celebração, independente da capacidade dos motivos ornamentais exercerem outras funções (simbólicas, mágicas, rituais...) [...]” (tradução nossa).

1950, as leituras surgem em diálogo com o entendimento do impacto da industrialização, do surgimento de exposições internacionais que expunham produções até então periféricas à história da arte ocidental, como os artefatos Maori<sup>5</sup>, bem como a influência de movimentos como o Art Nouveau e o interesse de artistas como Picasso e Cézanne pela produção de cerâmica e suas ornamentações. Enfim, tentativas de superar o ranço formalista no estudo da ornamentação.

O ornamento não foi condenado neste período em acordo com o senso comum, como um complemento de beleza, mas por ter se afastado da experiência da arte, por ter se recusado a participar da criação das formas e misturar-se genuinamente aos materiais. O diálogo do ornamento com a matéria passava a ser baseado em um disfarce da precariedade, uma ostentação de um luxo inexistente. Além dessa aproximação com um caráter enganador, o ornamento foi condenado por ceder infantilmente ao medo do vazio, que seria o horror vacui, uma compulsão em preencher os vazios de uma composição com elementos ornamentais, ao ponto de saturá-la, por espalhar-se exageradamente na paisagem urbana.

Discussões próprias de um momento particular na história do ornamento, mas que não se pode ser aplicada a todo tipo de produção sem antes entender as ressalvas contextuais destas teorias. Diante da insuficiência de aplicabilidade teórica dos conceitos de ornamento e ornamentação em contextos distintos, que se busca novas definições, como de ornamental e ornamentalidade. Afinal, teria o ornamento de acanto as mesmas formas e funções, na produção grega, romana e mesmo contemporânea? É fácil dizer, diante do que foi aqui tratado brevemente, que a resposta não caberia em um catálogo com repertórios de ornamentos.

---

<sup>5</sup> Segundo os adeptos da teoria técnico-materialista, como Gottfried Semper, os primeiros padrões ornamentais teriam surgido espontaneamente de técnicas e materiais utilizados na tecelagem. O primeiro padrão teria, portanto, sido observado, e não inventado, no padrão da tecelagem que depois passaria a ser reproduzido em outros materiais. Riegl, pautado no impulso criativo para a formações de novos padrões, i.é, um novo padrão derivada de outro padrão, critica a teoria técnico-materialista a partir da existência de padrões ornamentais em culturas que não conheciam a técnica de tecelagem, como os Maori.



Figura 1. Ornamento Grego e Ornamento Romano. Fonte: Owen Jones, Grammar of ornament, 1868, p.39; p.48.

**Referências Bibliográficas:**

BONNE, Jean-Claude. Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval. In: **Actes** du Colloque International: Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997a. p.217-220.

\_\_\_\_\_. De l'ornement à l'ornementalité: La mosaïque absidiale de San Clement de Rome. In: **Actes** du Colloque International: Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997b. p.103-119.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

RIEGL, Aloïs. **Questions de style**: fondements d'une histoire de l'ornementation. Paris: Hazan, c1992.



## OS CINCO RETRATOS DA FAMÍLIA ROULIN POR VINCENT VAN GOGH

*Felipe Sevilhano Martinez<sup>1</sup>*

Em 1888, após morar dois anos com seu irmão Theo em Paris, o pintor holandês Vincent van Gogh parte para Arles, no sul da França. Cansado da vida agitada da grande cidade, e após certo desgaste na relação com seu irmão, van Gogh procura paz e inspiração na pequena e luminosa cidade na região da Provença. Em Arles, sintetiza, de maneira própria, as tendências de vanguarda com que teve contato em Paris; também em Arles, conhece Joseph Roulin, carteiro e pai de uma família composta por cinco membros, que servirão como modelo para o pintor em diversos retratos pintados durante o ano de 1888. Cinco desses retratos, anunciados em carta enviada a seu irmão em dezembro do mesmo ano, compõem uma série que dialoga entre si e são tema deste artigo. Antes de abordar os cinco retratos mencionados, serão explorados outros aspectos da vida e da obra de van Gogh, para que melhor se compreenda a posição que tais obras ocupam em sua produção pictórica.

### 1

Van Gogh inicia sua trajetória artística aos 27 anos, em 1881. Após ter tentado as carreiras de negociante de arte e pregador religioso, e nelas ter fracassado, decide tornar-se artista e como tal permanece até o fim de sua curta vida. Seu primeiro objetivo foi se tornar um ilustrador. Desenhava, sobretudo, camponeses e trabalhadores simples, a exemplo dos ilustradores dos periódicos de grande circulação da época, como as revistas *The Graphic*, *Illustrated London News* ou *Paris Illustré*. Desde quando havia morado em Londres, van Gogh admirava ilustradores como Hubert Herkomer e Luke Fildes, que retratavam os pobres e desassistidos nos grandes centros urbanos, denunciando, deste modo, as desigualdades sociais produzidas na era vitoriana<sup>2</sup>.

Inspirado por Millet e Daumier, Vincent idealizava o trabalhador simples e esforçado como uma referência moral em uma sociedade com valores instáveis, ainda que não investisse tal idealização de conteúdo político. Entre seus escritores favoritos estão Vitor Hugo, Charles Dickens, Honoré de Balzac e Émile Zola, autores que abordaram os pobres e marginalizados com frequência em suas obras, de modo a denunciar a realidade opressora das grandes cidades e das novas relações sociais que se solidificavam ao longo do século XIX. A escolha de trabalhadores e camponeses é também um dos fatores que assinala o caráter moderno da obra de van Gogh. Em carta enviada a seu irmão em 1885 (carta 117), afirma preferir uma velha camponesa pintada por Israëls ou Millet à *Friné* de Gérôme. Rejeita, portanto, um tema da tradição clássica em benefício de um tema próprio de seu tempo.

Até 1884, quando a pintura passa a ocupar um lugar central em sua obra, van Gogh dedica-se, majoritariamente, a desenhar e gravar pessoas pobres e infortunadas. Em 1882, quando morava em Haia, tinha a intenção de criar uma longa série de desenhos que retratasse os trabalhadores, idosos desamparados, miseráveis e camponeses da região, inspirada na série *Heads of The People*, publicada por *Herkomer* na revista *The Graphic*.

<sup>1</sup> Mestrando em História da Arte na Unicamp, bolsista CAPES.

<sup>2</sup> Para mais detalhes ver: Van Gogh in England: portrait of the artist as a young man in England.

Para tanto, Van Gogh captava as expressões das pessoas comuns que encontrava e que aceitavam servir como modelo sem cobrar. No mesmo ano, fez suas primeiras tentativas com tintas em excursões com seu colega Anton Von Rappard à praia de Scheveningen, em Haia. Entretanto, seu contato com as tintas, na ocasião, foi difícil e frustrante, como atestam recorrentes reclamações na correspondência enviada a seu irmão Theo no período. Depois de 1884, dedica-se predominantemente à pintura. Até partir para Paris, em 1886, sua paleta é escurecida e terrosa, o que revela, em grande medida, quem eram suas grandes influências.

A obra de van Gogh, no período em que morou na Holanda, é inspirada por quatro principais fontes (KEYES, 2005: 25): i) pelos já mencionados ilustradores ingleses, como Luke Fildes e Hubert Herkomer; ii) pelos pintores da escola de Haia, como Anton Mauve e Jozef Israëls; iii) pelos pintores da escola de Barbizon, como Jules Dupré, Theodore Rousseau e, principalmente, François Millet; iv) pelos mestres holandeses do passado, sobretudo, Rembrandt. Além da preocupação social apresentada por alguns dos artistas acima citados, todos eles (exceto os ilustradores, evidentemente) pintam de maneira harmônica, com uma tonalidade principal como diretriz cromática, sem utilizar contrastes entre as cores como meio expressivo.

Pode-se dizer, portanto, que as obras de van Gogh no período holandês, apresentam duas características principais: 1) do ponto de vista da técnica e da execução: uma paleta escurecida e terrosa, tanto na pintura de paisagens como em figuras humanas, combinada com a presença de luz interior, geralmente associada a ambientes de escuridão, inspirada pelos pintores das escolas de Barbizon e Haia e por Rembrandt; 2) do ponto de vista do tema: camponeses e trabalhadores manuais, a exemplo dos ilustradores ingleses e de pintores como Millet, Daumier e Israëls.

Tomando essas duas características como referência, pode-se dizer que a obra que mais bem representa os anos holandeses de van Gogh é *Os Comedores de Batata de 1885 (fig1)*. Tal obra foi para van Gogh de grande importância do ponto de vista pessoal, pois serviu como ponto de convergência de seus esforços como artista até então. Grande parte de sua correspondência no período dá detalhes sobre seus estudos e preocupações com a elaboração da pintura. O quadro retrata uma família comendo batatas e tomando café em um ambiente iluminado por uma lâmpada a gás, que produz uma luz que brota da escuridão. Embora se saiba de qual família o quadro trata<sup>3</sup>, van Gogh, em nenhum momento, cita os nomes de seus membros, que são tratados como meros elementos para compor uma cena.

Tal como os “tipos” de Brabant<sup>4</sup> que desenhara antes inspirado em Herkomer, os comedores de batata eram “tipos” locais do povo. Ao compor o quadro, Van Gogh não estava interessado em retratar as pessoas em si, mas as utilizar como modelo para suas figuras. Seu objetivo direto não era o retrato dos modelos, mas uma composição criada mentalmente para a qual tomou emprestadas as faces dos camponeses.

Outro fator de extrema relevância para o desenvolvimento de van Gogh como pintor foi o contato com a obra de Charles Le Blanc, em 1884. Em seus dois livros, bastante populares no período, *Les artistes de mon temps* e *Grammaire des arts du dessin*, Blanc expõe sua teoria das cores e conta histórias sobre os artistas de seu tempo e seus métodos de trabalho. A principal contribuição das obras de Blanc para a pintura de van Gogh foi a teoria da justaposição das cores complementares, para a qual, com objetivo explicativo, o autor criou uma

<sup>3</sup> Trata-se da família de Groot, que vivia em uma cabana perto de onde van Gogh morava com sua família.

<sup>4</sup> Região pertencente a Holanda e a Bélgica.

estrela de cinco pontas que mostrava as cores complementares e sua relação entre si (fig2). Como fica claro pela figura, as oposições entre as cores complementares apontadas pelo autor são: vermelho e verde, amarelo e violeta e laranja e azul. A estrela de cinco pontas de Le Blanc também foi de grande importância para os pintores ligados ao movimento pontilhista em Paris, que buscavam dar um caráter científico a sua arte<sup>5</sup>.

Em 1885, van Gogh deixa seu país natal e vive por alguns meses na Antuérpia, onde se encanta com a obra Rubens e sua maneira de pintar retratos. Van Gogh passa a admirar, progressivamente, os pintores que fazem uso da cor e seus valores como meio expressivo em suas obras. Assim, grandes coloristas como Delacroix e Rubens tornam-se presença constante em suas reflexões sobre arte. Além da mudança progressiva de paleta, que começa a se desenvolver na Antuérpia, Vincent também faz seus primeiros retratos durante sua estada na região. Se as figuras que pintava na Holanda eram destinadas a catalogar os “tipos” locais, ou serviam como meio para compor outra pintura, na Antuérpia, o retrato passa a ser um fim em si. Em certa medida, tal mudança pode ser explicada pela busca de um gênero de pintura que fosse aceito pelo mercado, já que, na ocasião, van Gogh estava decidido a deixar de depender financeiramente de seu irmão, como diz explicitamente em sua correspondência. Assim, as pinceladas betuminosas inspiradas nos pintores da escola de Haia e Barbizon cedem espaço, pouco a pouco, a uma paleta mais colorida e luminosa.

## 2

Em 1886, van Gogh deixa a Antuérpia e parte para Paris, para morar com seu irmão Théo. Na capital francesa, seu incipiente interesse pelas cores se traduz em uma pintura cada vez mais colorida e luminosa, bastante diferente daquela praticada na Holanda. Em 1887, conheceu os artistas do movimento pós-impressionista em Montmartre. Experimentou a maneira de pintar do grupo *Cloisonista*, composto por Bernard, Anquetin e Gauguin, e do grupo Pontilhista, de Signac e Seurat<sup>6</sup>. Se, por um lado, os cloisonistas pintavam superfícies de cores planas delimitadas por contornos espessos, inspirados pelas gravuras japonesas, bastante populares em Paris no período; por outro lado, os pontilhistas rejeitavam a definição das formas pelo contorno, e defendiam uma pintura baseada em leis óticas, feita por pinceladas justapostas, como pequenos pontos, de modo a criar uma atmosfera luminosa sem que as cores se misturassem. Ambos os grupos, em suas concepções distintas, terão grande importância na pintura de van Gogh, que será capaz de sintetizar, de maneira pessoal, os dois estilos em sua obra (TILBORGH, 2010: 75-80). Em Paris, ocorre, portanto, a mudança definitiva de um pintor de camponeses com pinceladas escurecidas para um pintor com uma paleta colorida e luminosa, associado ao que de mais moderno se fazia em pintura no mundo.

Após dois anos na capital francesa, van Gogh parte para Arles, em 1888. Lá, seu interesse pelas cores é potencializado pela luminosidade do sul da França. Longe das discussões entre os grupos rivais, tem mais liberdade para dar seu próprio rumo a sua pintura. Em Arles, aluga um apartamento que viria a ser conhecido como “Casa Amarela”, e inicia o projeto de uma série decorativa, composta majoritariamente por girassóis e alguns retratos, para receber o pintor Gauguin, que passa cerca de dois meses morando com Vincent no local. Em sua decoração, van Gogh tinha a intenção de expor os quadros conjuntamente, de modo a obter um resultado visual somente possível em grupo. Dorn (DORN, 2000: 148) argumenta que seu projeto de decoração em Arles retoma uma tendência anterior de desenvolver séries de imagens, já presente desde os

<sup>5</sup> Para mais informações, ver: REWALD, J. The Post-Impressionism: from van Gogh to Gauguin.

anos holandeses, quando pensava em desenhar a série de “tipos” do povo, inspirada em Herkomer, ou avaliava como as pinturas de Jordaens e Ruisdael se explicavam mutuamente quando combinadas lado a lado.

A construção de séries no período arlesiano extrapola a decoração da “Casa Amarela”, como na intenção, mencionada em uma carta do período (carta 609), de criar uma série chamada de “Impressões da Provença”. Em tais séries, as obras são combinadas por determinados princípios formais que estão em oposição, como a presença do contraste entre as cores complementares, entre os quadros da série e dentro dos próprios quadros da série. Assim, o todo é concebido a partir da síntese de diferentes partes em oposição cromática entre si. Tal idéia está em conformidade com os escritos de Charles Le Blanc, que dizia que as cores complementares, quando combinadas, gerariam um efeito distinto do obtido individualmente. Por exemplo: a cor verde e a cor vermelha, quando juntas, provocariam um efeito visual bastante distinto daquele que provocam se separadas.

Neste sentido, os cinco retratos da família Roulin, citados no início deste texto, são um exemplo genuíno da construção de uma série na obra de van Gogh. Em carta enviada a seu irmão em dezembro de 1888 (carta 560), anuncia ter pintado retratos de cinco membros de uma família de Arles:

“Mais j’ai fait les portraits de toute une famille celle du facteur dont j’ai déjà précédemment fait la tête – l’homme la femme le bébé le jeune garçon et le fils de 16 ans tous des types et bien français quoique cela aie l’air d’être des russes. Toiles de 15. Cela tu sens combien je me sens dans mon élément et que cela me console jusqu’a un certain point de n’être pas un médecin. J’espère insister là dessus et pouvoir obtenir des poses plus sérieuses payables en portraits. Et si j’arrive à faire encore mieux toute cette famille là j’aurai fait au moins une chose à mon gout et personnelle”

Além das telas de tamanho padronizado (toiles de 15), o principal critério que permite aos especialistas identificar os cinco retratos citados na carta acima entre os mais de vinte retratos pintados tendo membros da família como modelo é a justaposição das cores complementares. A estrela de cinco pontas de Charles le Blanc domina os cinco quadros dos membros da família Roulin. O carteiro (fig 3) está vestido com uma roupa azul marinho em contraposição a um fundo amarelo. O retrato do filho mais velho, Armand Roulin (fig 4), apresenta o rapaz trajado com uma jaqueta azul em contraposição a um fundo verde. A mãe da família, Augustine Roulin (fig 5), aparece trajada em verde em contraste com um fundo amarelo. O filho de onze anos, Camille Roulin (fig 6), está vestido em azul cobalto claro em contraposição um fundo de faixas laranja e vermelha justapostas, e, por fim, o bebê Roulin (fig 7) aparece vestido em branco no colo da mãe, vestida em verde justaposta a um fundo amarelo plano. Vale notar, que a oposição das cores complementares, mesmo que ausentes dentro de um quadro individualmente, como no retrato de Armand, está presente na interação entre as pinturas quando expostas em grupo, ou melhor, na síntese que elas formam enquanto série.

Composta por cinco membros, pai, mãe, dois filhos crescidos e um bebê, a família Roulin era bastante pobre, mantinha-se somente com o magro salário de carteiro recebido por Joseph, quantia inferior àquela recebida por Vincent, que vivia precariamente, de seu irmão todos os meses. Ao escolher os membros da família Roulin como modelo para seus retratos, van Gogh retoma a tendência praticada nos tempos em que morava na Holanda, quando tinha como principal tema de seus quadros os trabalhadores manuais e camponeses. Em cartas enviadas a seu irmão no período (Cartas 520 e 590) diz que seu trabalho no outono de 1888 era renascimento daquilo já realizado na Holanda.

Embora a família do carteiro tenha condições de vida mais dignas do que seja os miseráveis e desassistidos retratados por van Gogh em seu período holandês, uma vez que, mesmo pobre, possui um salário fixo, e nível razoável de educação, também se trata de uma família pobre de trabalhadores que representa a modernidade de seu tempo. Em geral os retratos de van Gogh em Arles também possuem a função de catalogar as pessoas de sua época, tal como os “tipos” que ele desenhava na Holanda. Entretanto, no caso arlesiano, o pintor também está preocupado com aspectos individuais de cada retratado, como a personalidade e detalhes físicos. Os retratos da família Roulin expressam, portanto, o caráter duplamente moderno da pintura de van Gogh no período: do ponto de vista da técnica, porque são exemplos do amadurecimento estilístico das tendências de pintura de vanguarda absorvidas em Paris, e do ponto de vista dos temas, já que expressam um tipo específico de sua época, com certo conteúdo social.

Se na Holanda, Vincent inicia seus desenhos das pessoas da região de Brabant com a intenção de catalogar os “tipos” do local, em Arles retoma tal esforço, a exemplo do que fazia Jean-François Rafaelli, que publicava desenhos sobre as pessoas locais no suplemento literário semanal do “Le Figaro”. Cabe ressaltar, contudo, que em Arles, pinta mais do que somente “tipos”, pinta retratos. Após sua passagem pela Antuérpia, onde começou a pintar retratos, e em seguida, em Paris, quando pintava autorretratos carregados de subjetividade, Vincent busca dar a suas figuras “algo de eterno e particular” (carta 531). Desse modo, os retratos da família Roulin são diferentes dos retratos dos tipos holandeses. Se, em Haia, existe a preocupação em apresentar o camponês trabalhador como uma espécie de entidade coletiva, em Arles, a preocupação é, ao mesmo tempo, individual e coletiva.

Há na pintura de van Gogh, no período em que reside na “Casa Amarela”, uma preocupação conceitual em conciliar o individual e o coletivo (DORN, 2000: 148-155). Tal conciliação se dá por meio das séries, onde cada pintura, ao mesmo tempo em que tem um valor em si, é também parte de um todo que só pode existir enquanto síntese dos individuais. Talvez a intenção de criar uma série que, ao mesmo tempo, apresentasse coletivamente uma família arlesiana, e preservasse os retratos dos indivíduos, seja a razão pela qual van Gogh optou por cinco retratos individuais e não por pintar a família Roulin em uma mesma tela, como havia feito anos antes nos comedores de batata.

Procuramos, neste breve texto, demonstrar de que modo os retratos pintados por van Gogh em novembro de 1888 tendo a família Roulin como modelo são exemplos da evolução formal do pintor, e da retomada de certas preocupações eminentemente modernas apresentadas no início de sua carreira, quando ele ainda morava na Holanda. Desse modo, os retratos dos Roulin são a maneira de Vincent representar uma família moderna, tal qual Emile Zola havia feito em sua série de novelas em que narra a vida da família Rougon-Macquarts. Como o escritor, van Gogh nos apresenta sua família em uma série de obras, talvez por perceber a modernidade como uma síntese de fragmentos ricos em sua particularidade.





Fig 1 - Os Comedores de Batata, 1855 – Van Gogh Museum

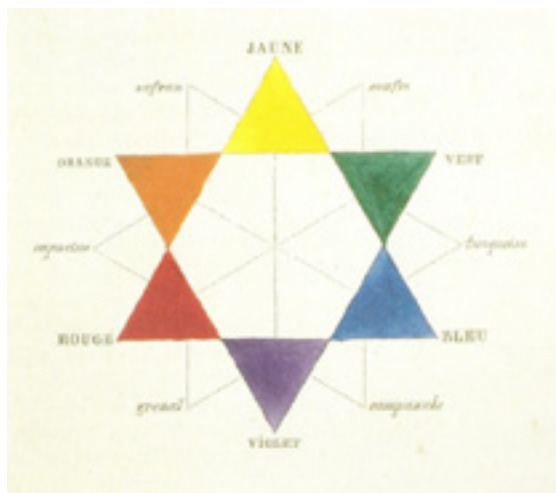


Fig 2 - Estrela de cinco pontas de Charles Le Blanc

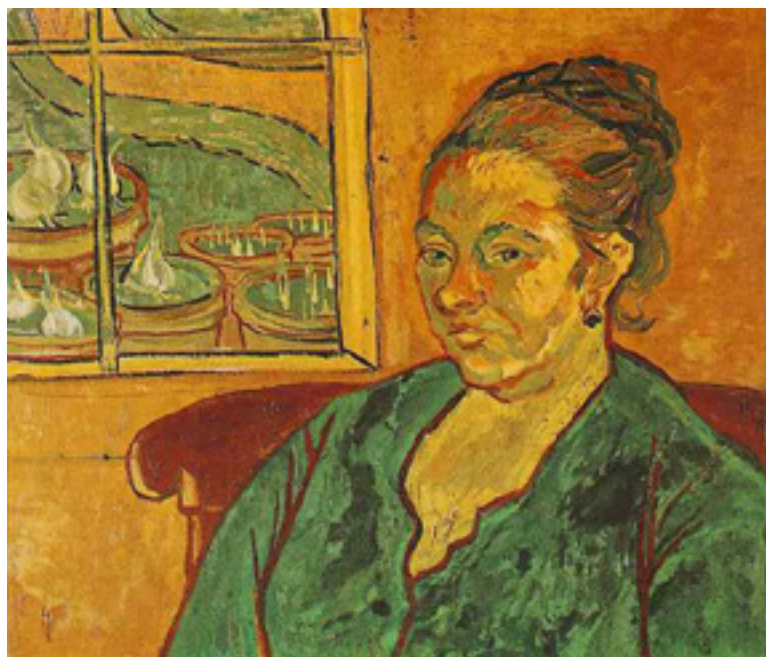


Fig 3 – Retrato de Joseph Roulin, 1888 - Kunstmuseum Winterthur



Fig 4 – Retrato de Armand Roulin, 1888 - Boijmans Van Beuningen, Rotterdam





**Fig 5 - Retrato de Augustine Roulin, 1888 – Coleção Particular**



**Fig 6 – Retrato de Camille Roulin, 1888 - MASP**



**Fig 7 – Retrato de Marcelle Roulin, 1888  
Metropolitan Museum, New York**

**Referências Bibliográficas:**

BAILEY, Martin et al. **Van Gogh in England**: portrait of the artist as a young man in England. London: Barbican Art Gallery, 1992.

DORN, Roland; KEYES, George et al. **Van Gogh face to face: the portraits**. New York: Thames and Hudson, 2000.

FAILLE, Jacob-Baart De La: **L'Oeuvre de Vincent van Gogh**. Catalogue Raisonné. 4 vols. Paris-Brussels, 1928

GOGH, Vincent van. **The complete letters of Vincent van Gogh : with reproductions of all the drawings in the correspondence**, London: Thames and Hudson, 1978.

HULSKER, J. : **The complete works of Vincent van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches**. Oxford-New York, 1986.

REWALD, John: **The Post-impressionism** – from van Gogh to Gauguin. Nova York: 1956.

TILBORGH, Louis van, et al. **Vincent van Gogh : paintings**. Amsterdam; London: van Gogh Museum: Lund Humphries, 1999.

## O DESPERTAR PARA A AMÉRICA LATINA: A BUSCA DE UMA IDENTIDADE PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO CONTINENTE NA DÉCADA DE 1970

*Gabriela Cristina Lodo<sup>1</sup>*

Esta comunicação está distante de pretender esgotar tema tão abrangente como o é da busca por uma identidade na arte latino-americana, mas almeja comentar alguns pontos que podem elucidar a questão que permeou a produção crítica e teórica na década de 1970. Ao longo dessa década, observa-se um crescente interesse por parte da crítica de arte atuante não apenas na América Latina, mas também nos Estados Unidos, em determinar o “ser” latino-americano e suas consequências imediatas para a arte do continente. O crítico de arte argentino Damián Bayon certa vez afirmou, “por herança: nasce-se nativo, como se nasce apátrida”. (AMARAL, 1983: 229) Definir tal identidade pode ser um exercício complexo, quem sabe inalcançável. Ainda assim, críticos e historiadores da arte arriscaram no período aproximações e distanciamentos, em uma observação atenta da produção artística do continente, na tentativa de encontrar o nosso denominador comum, aquilo que nos une enquanto latino-americanos, uma preocupação recorrente nas discussões propostas. Contudo, uma tarefa quase sempre árdua, visto que cada país isoladamente possui movimentos artísticos distintos.

Ao longo do século XX, sobretudo a partir da década de 1920, observa-se a busca por raízes culturais na arte por artistas do continente, muitas vezes aliada à relação entre a produção artística e a política de seus países, permitindo o florescer de novas linguagens e propostas artísticas, contraditoriamente afinadas com as vanguardas internacionais, sob a influência de acontecimentos marcantes, como, por exemplo, a Revolução Mexicana e o nascimento do Muralismo Mexicano, e a realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, no Brasil, e o conseqüente surgimento no movimento Modernista. Esses e outros movimentos conduziram os artistas à reavaliação da tradição artística da América Latina e à rejeição do período colonial e da cultura europeizada do século XIX, assim como ampliaram a valorização da tradição cultural popular, indígena ou de miscigenação africana. O movimento de redescoberta de tradições locais foi observado em quase todos os países do continente e muitos artistas evidenciaram as contradições moderno/primitivo, centralismo/regionalismo, Europa/América.

Portanto, a busca por uma identidade latino-americana na arte por parte da crítica de arte na década de 1970, e objeto de estudo dessa comunicação, não se configura como um acontecimento inédito, ainda que no princípio do século XX as discussões sobre identidade artística estabelecida pelos artistas da América Latina se limitassem à suas nacionalidades, ou seja, a busca por raízes de uma arte brasileira, argentina, uruguaia, mexicana, etc. Nem mesmo se configura como um movimento exclusivo das artes plásticas, uma vez que a partir da década de 1960 observa-se o *boom* da literatura latino-americana, em que diversos escritores debatem a mesma problemática “identitária”. A tentativa de determinar o que viria a ser a arte latino-americana, eleger e reconhecer características que unam diferentes produções de um vasto e nada homogêneo continente, reflete a constatação da marginalização sofrida por essa mesma produção artística em relação à produção de países centrais no desenvolvimento da história da arte ocidental no decorrer das últimas décadas, quem sabe dos

---

<sup>1</sup> Mestranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP. Pesquisa financiada pela CAPES.

últimos séculos. A marginalização da produção artística da América Latina, bem como de outros centros regionais, é entendida por alguns historiadores da arte como sendo uma consequência das políticas adotadas pelos grandes centros artísticos hegemônicos, como Nova York e Paris, para afirmar sua supremacia diante de circuitos artísticos locais, ainda que a relação complexa e dicotômica entre metropolitano e provinciano, que se impõe no sistema de arte internacional e aceito universalmente, não obedeça a uma ordem natural.

Essa é a defesa do historiador e crítico de arte, e também artista, australiano Terry Smith, autor do ensaio “O Problema do Provincianismo”, (publicado originalmente na revista norte-americana *Art Forum*, em 1974, e no ano seguinte no Brasil, na primeira edição da Revista *Malasartes*) em que reflete principalmente sobre o circuito de arte australiano que, assim como o latino-americano, apresentar-se-ia provinciano, após um rápido exame de suas características, quando este é comparado ao circuito europeu, ou, especialmente, norte-americano. Apesar de Smith se concentrar no sistema de arte de seu país natal, alguns paralelos podem ser estabelecidos com as discussões acerca da arte na América Latina. De acordo com Smith, um sistema de arte provinciano se estabeleceria por não levar em consideração as demandas de seu próprio meio e por incorporar constantemente discussões e movimentos artísticos oriundo de centros hegemônicos, que não correspondem à sua realidade local imediata ou não nasceram de discussões relacionadas ao seu próprio sistema. Como consequência, o caráter inicial desses movimentos é distorcido quando adaptados a um novo contexto artístico e cultural, utilizando os princípios estéticos das linguagens artísticas, mas alterando o conteúdo da mensagem ou motivação primeira que levaram à criação dessas mesmas linguagens. A importação de tendências artísticas externas estimularia, de acordo com Smith, a submissão do sistema de arte classificado como regional àquele entendido como internacional, forçando a transmissão do valor artístico em uma via de mão única, ou seja, apenas os artistas pertencentes ao centro metropolitano seriam valorizados e reconhecidos como internacionais (e possíveis de exercer influências), enquanto os artistas procedentes de outros centros não alcançariam esse patamar por estarem contaminados por características locais e nacionais, e que, portanto, deveriam ser eliminadas. (SMITH, 1975: 30-31) A relação entre centros regionais/internacionais ou provincianos/metropolitanos, entretanto, não se configura de forma simples, porque nem todo centro hegemônico pode ser considerado estéril de influências externas e nem todo centro local é reproduzidor de uma cultura externa à sua. Assim como, todo centro hegemônico é em parte provinciano, uma vez que está constantemente voltado para suas próprias necessidades, e todo centro regional pode ser e é detentor de uma produção de destaque e qualidade, e muitas vezes envolvida com questões relacionadas à sua identidade cultural, como uma tentativa de renovar as estruturas do sistema de arte a qual essa produção pertence e afirmar, assim, sua importância para a comunidade artística internacional, contribuindo para a restrição de influências vindas de outros centros que não reflitam a realidade imediata daquela localidade.

A necessidade por se definir uma identidade para a arte produzida na América Latina surge, para uma parcela da crítica de arte do período, como uma necessidade de proteção e autoafirmação. A busca por essa identidade torna-se objeto de estudo e discussão em diversos eventos realizados no continente, como conferências, simpósios e mostras de artes plásticas, ocorridos principalmente na segunda metade da década de 1970. Esses eventos serviram para que teóricos e artistas de diferentes nacionalidades pensassem a arte produzida na América Latina e melhor compreendessem a cultura dos povos aqui existentes e suas realidades imediatas, e conseqüentemente abriam-se à possibilidade de proteger a arte produzida no continente de influências e movimentos estrangeiros, definindo uma postura de defesa da cultura continental. Entre os

eventos significativos realizados no período que contribuíram para o debate da arte latino-americana, podem-se destacar o Simpósio de Artes Plásticas e Literatura, realizado na Universidade do Texas, em Austin, Estados Unidos, em 1975, e a Jornada Artística ou Jornada Internacional da Crítica, realizada em Buenos Aires, Argentina, em 1978 (com sua primeira edição naquele ano). Também no ano de 1978, o I Encontro Ibero-Americano de Críticos e Artistas, em Caracas, Venezuela; a criação do Centro de Documentação de Arte e Arquitetura para a América Latina no Centro de Arte y Comunicación – CAYC, na Argentina; a criação da União de Museus da América Latina e do Caribe, pelos representantes dos principais museus e entidades similares da região, com sede no Museu de Arte Moderna de Bogotá, Colômbia; a criação da Associação para Arte Latino-Americana (ALAA), ligada à Universidade do Texas; a mostra “América Latina: Geometria Sensível”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil; e finalmente a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, que contou com a exposição de artes plásticas e ainda um simpósio onde reuniu inúmeros críticos de arte, historiadores, sociólogos e artistas debatendo sobre a produção artística realizada na América Latina nas últimas décadas.

Entre os eventos realizados no período que possibilitaram o debate do espinhoso tema, o Simpósio de Austin mostra-se um dos mais significativos, reunindo teóricos e artistas das mais diferentes nacionalidades do continente, versando e marcando suas posições através de questões que nortearam a discussão, como o questionamento acerca da existência de uma arte latino-americana contemporânea como uma expressão distinta, a possibilidade de produção do artista latino-americano independente de interesses estrangeiros, os modelos imperativos que cercam esse mesmo artista, e a resposta dessa produção artística às circunstâncias imediatas da América Latina.<sup>2</sup> Parte das falas dos participantes se assemelha à posição defendida por Smith acerca da submissão que a arte de centros regionais se encontra em relação aos centros metropolitanos, como é caso da postura assumida por Marta Traba, historiadora e crítica de arte argentina, radicada por muitos anos na Colômbia. Sua posição diante da arte sempre foi a de atribuir às obras mais que prazer estético, mas demarcar sua relação com a produção social e política em um confronto com seu tempo e contexto de criação como modo de reação. Para a crítica, que era uma das mais radicais defensoras de uma produção artística legítima do continente, todo o processo de criação da arte moderna e contemporânea se fixou no sistema artístico de duas metrópoles, as já mencionadas Paris e Nova York, servindo a um projeto imperialista destinado a desqualificar as províncias culturais e unificar produtos artísticos em um conjunto enganosamente homogêneo, que tenderia a fundar uma cultura global. A produção excessiva de arte de consumo e a valorização das vanguardas artísticas seriam um dos meios utilizados por esses centros hegemônicos para determinar suas diretrizes aos demais centros e artistas (BAYON, 1977: 26). Traba defende um posicionamento contrário dos artistas da América Latina às influências teóricas e artísticas vindas de fora, em proteção a uma arte genuinamente latino-americana, que, no entanto, ainda não existe, como ela mesma ressalta.

Como muitos dos participantes do Simpósio, Traba acreditava na impossibilidade de haver uma expressão artística latino-americana distinta sob as condições apresentadas, mas não impossível de alcançá-

---

<sup>2</sup> Participaram do Simpósio de Artes Plásticas e Literatura de Austin inúmeros intelectuais e artistas das mais diferentes nacionalidades, como: Juan Acha (Peru), Aracy Amaral (Brasil), Dore Ashton (Estados Unidos), Jacqueline Barnitz (Estados Unidos), Damián Bayon (Argentina), Rita Eder de Blejer (México), Stanton L. Catlin (Estados Unidos), John Coleman (Estados Unidos), Jaime Concha (Chile), José Luiz Cuevas (México), Ronaldo Christ (Estados Unidos), Barbara Duncan (Estados Unidos), Helen Escobedo (México), Manuel Figuerez (México), Fernando Gamboa (México), Leonel Gongora (Colômbia), Donald Goodall (Estados Unidos), Terence Grieder (Estados Unidos), Jorge Alberto Manrique (México), Frederico Moraes (Brasil), Alejandro Otero (Venezuela), José Miguel Oviedo (Peru), Octavio Paz (México), Jacinto Quirarte (Estados Unidos), Emir Rodrigues Monegal (Uruguai), Carlos Rodriguez Saavedra (Peru), Affonso Romano de Sant’Anna (Brasil), Kazuya Sakai (Argentina), Fernando de Szyszlo (Peru), Rufino Tamayo (México) e Marta Traba (Argentina).



la se o caminho a ser percorrido for a resistência. Os artistas latino-americanos que trabalhariam sob a cultura da resistência encontraram caminhos contrários ao “colonialismo estético”, exercido pelos centros hegemônicos na América Latina, ao estabelecer uma comunicação com a sociedade a qual pertence através de suas obras de arte. Os artistas capazes de exercer um papel de resistência nos sistemas de artes de seus países e do continente pertencem ao que Traba denomina de *áreas fechadas*, que seria composta por artistas provenientes, principalmente, de países como Bolívia, Colômbia, Equador, Peru e Paraguai. Esses artistas seriam menos dependentes da cultura externa e estariam à margem da avalanche de influências vanguardistas oriundas de centros hegemônicos, mantendo produções coerentes com suas realidades imediatas, como a força do ambiente, a influência da cultura pré-colombiana, a manutenção das tradições na arte, a dedicação ao indianismo e correntes nativistas e regionalistas. Em uma posição contrária à resistência defendida pela historiadora, estão os artistas das áreas abertas, originários, sobretudo da Argentina, Brasil, Chile e Venezuela, que estariam 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, com um decrescente uso da pintura como principal meio expressivo e da figuração, conversando com produções e artistas estrangeiros, e estando, muitas vezes, os artistas radicados no exterior. Assim, fortalecer a produção artística das áreas fechadas abriria à possibilidade de uma arte com características latino-americanas.

O posicionamento radical de Traba segrega a produção artística do continente e não leva em consideração as nuances dos sistemas de arte dos países aos quais analisa. Mesmo os países de denominada área aberta podem apresentar produções contemporâneas preocupadas com suas tradições culturais. A busca constante por uma identidade que unifique a arte e os artistas da América Latina, correntemente, confunde-se com a preocupação de muitos críticos com a função social encarnada por parte da produção artística latino-americana no século XX. A abordagem conteudística e a apreciação da temática social por essa produção tem sido uma constante nas artes plásticas do continente desde a década de 1920. A busca por uma arte legítima do continente muitas vezes esconde o temor desses mesmos críticos sobre a possível inutilidade da arte frente às estruturas de uma sociedade injusta, ou o medo da indiferença do artista latino-americano seduzido pelos encantos de uma arte individual e cosmopolita. Contudo, se a arte produzida no continente esteve ligada ao cenário artístico internacional esse fato não ocorreu apenas por posição complacente dos artistas e críticos, mas porque esse cenário internacional (como o mercado, o circuito de exposições, a crítica de arte, a profissionalização do artista e o sistema de arte como um todo) sempre se apresentou mais desenvolvido e dinâmico que o latino-americano, possibilitando encontros, trocas e experiências maiores. Isso poderia explicar, por exemplo, o intenso intercâmbio de artistas para a Europa, primeiramente, e depois para os Estados Unidos, sem mencionar, ainda, a incipiência do mercado interno, seja ele nacional ou latino-americano, que pouco valorizava as expressões locais.

A historiadora e crítica de arte brasileira Aracy Amaral, também participante do Simpósio de Austin, assim como Traba, defendeu que a distinção do meio social e ambiental entre os países da América Latina podem operar sobre o meio artístico dos mesmos, o que possibilita a determinadas regiões serem mais receptivas a influências internacionais que outras, como é o caso de países como Argentina, Brasil, Chile, Venezuela e Uruguai – evidenciado pela presença de correntes construtivas e tendências concretas, e cinéticas na arte. (BAYON, 1977: 61-62) No entanto, a impossibilidade de se defender uma autenticidade latino-americana na arte em sua opinião se deve a motivações bastante diferentes de Traba, simplesmente



por não haver na América Latina, segundo Amaral, uma “escola” de arte que se possa denominar de “latino-americana”. A busca dessa identidade refletiria, dessa forma, tentativas artificiais, agora, de críticos europeus e norte-americanos de reunir a produção realizada na América Latina em um “grupo”, na verdade inexistente. A tentativa de encontrar uma identidade para um grupo heterogêneo, como os artistas da América Latina, levaria, com efeito, à visão preconceituosa e forçada de que a produção latino-americana existe apenas como uma expressão exótica, mágica e fantástica. Uma visão de arte popular que pouco, ou nada, compara-se à arte erudita produzida nos meios artísticos metropolitanos (AMARAL, 2006: 37-38). Ao classificar os artistas da América Latina como um grupo, o meio artístico hegemônico impede a emergência da individualidade da produção do artista, mas reforça sua procedência, acarretando preconceito ao prefixo “latino-americano” que acompanha o nome do artista, em um modo de identificá-lo, rotulá-lo e excluí-lo. Havendo, contudo, poucos artistas do continente que se excluem desse panorama, muitos deles residindo e trabalhando há muito tempo fora de seus países de origem. Ainda assim, para Amaral essa prática não justifica a falta de estudo e reflexão sobre tal temática e produção.

O conhecimento de suas realidades artísticas desmanchou para mim por completo a ideia preconcebida de uma “arte latino-americana” e me levou a perceber o meio artístico do continente americano não como um bloco único, mas como uma formação bastante peculiar de países e regiões. Isso, porém, não apaga o fato de que – em contraste com culturas econômicas e politicamente hegemônicas – permanecem visíveis nossas singularidades e afinidades, as quais devemos preservar em nome de problemas comuns, de uma história similar e de um destino ainda indefinido do ponto de vista de sua afirmação global. (AMARAL, 2006: 12)

Apesar dos participantes do Simpósio concordarem com a inexistência de uma arte genuinamente latino-americana e com a multiplicidade cultural do continente que os impede de se afirmar como bloco uniforme, poucos se mostraram insensíveis à necessidade de explicar suas semelhanças e diferenças, e os elementos que os unem, assim como expõe o crítico de arte mexicano Jorge Alberto Manrique:

De qualquer maneira [...] é a estrutura mesma do ser latino-americano que é confusa. Historicamente, sim, somos ocidentais, a mim isso me parece indubitável, mas cada vez que queremos provar o quão somos ocidentais, exatamente iguais ao modelo que nos é proposto, descobrimos, no entanto, que não somos ocidentais. [...] Porém, cada vez que queremos mostrar em que medida não somos, temos que fazê-los em termos bastante ocidentais. É, pois, esta situação de ambiguidade o que nos constitui, mas o fato está em que para mim isto não é um defeito (nem defeito nem qualidade), é nosso ser constitutivo, e a expressão deste ser constitutivo e a resposta de nossa circunstância precisa, mesmo em termos econômicos, sociais e políticos e desde logo culturais, é tomar qualquer dos dois partidos possíveis. A ideia de que vamos ser iguais aos ocidentais é uma constante, tão constante como a ideia de insistir em nossa personalidade própria e diferente de Ocidente. (BAYON, 1977: 73-74)

A diversidade de posicionamentos a respeito de uma arte múltipla e autêntica exemplifica a necessidade de maior reflexão acerca dessa vasta produção artística e teórica, ao mesmo tempo em que reivindica o olhar atento para a América Latina e as relações culturais que se estabelecem entre os países do continente e fora dele. A discussão levantada em eventos realizados na década de 1970 se configura como resultado de um contínuo esforço de entendimento da expressão artística do continente, enquanto que para uns a arte latino-americana ainda deveria ser construída de forma expressiva e independente, para outros ela já estava constituída dessa

forma. Contudo, mesmo para os mais internacionalistas desse centro artístico regional, nossa “latinidade” desperta interesse e dúvidas, ainda que essa expressão não fosse suficientemente clara para os teóricos e artistas no período e ainda não seja na atualidade.

A discussão promovida pelo Simpósio de Austin em 1975 e por outros eventos realizados nos anos seguintes, e que tiveram a mesma temática, não apresentam consenso, assim como não ambiciono aqui defender ou negar a existência de tal identidade latino-americana na arte, concluindo uma discussão que nunca apresentou conclusões, e que talvez nem mesmo exista. Pretendi apenas apresentar uma parte do complexo panorama em que a produção artística do continente e a crítica de arte contracenaram na década de 1970. Para encerrar minha não conclusão, cito uma reflexão de Aracy Amaral: “como assinalar neles o latino-americano, a não ser em seu comportamento? (...) O continente mais significativo talvez seja a realidade interior do artista latino-americano.” (AMARAL, 1983: 228).

### Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983.

\_\_\_\_\_. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BAYON, Damián (Ed.). **El artistas latinoamericano y su identidad**. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1977.

SMITH, Terry. O Problema do Provincianismo. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, nº1, set/out/nov. de 1975.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970**. Tradução Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

## O ARTISTA POPULAR: REINVENÇÕES E AS NOVAS APROPRIAÇÕES DOS REIS DE BOI

*Gisele Lourençato Faleiros da Rocha<sup>1</sup>*

A arte brasileira é marcada pela presença de artistas do “povo”, os quais deixam suas marcas na vida cotidiana das cidades por meios de performances e processualidades artísticas, submetidas a constantes (re) invenções e novas apropriações. O artigo tem como proposta analisar as representações dos artistas populares da manifestação de Reis de Bois em São Mateus / ES. Ao mesmo tempo busca-se compreender a aspectos de identidade, da cultura e das referências estéticas presentes no cotidiano, marcadas pela materialidade, pela temporalidade e por brasilidades.

### O Reis de Boi e a Cultura Capixaba

A minha primeira passagem pelo Estado do Espírito Santo no ano de 2009 deixou em minhas lembranças uma expressão dita por um pescador em um diálogo informal, enquanto eu visitava a cidade de Conceição da Barra / ES: “Moqueca é Capixaba, o resto é peixada”. Essa estreita relação com o lugar, combinou alimentos do mar e da terra e permitiu que a culinária capixaba fosse identificada por sua moqueca de coloração avermelhada dada pela tintura sedutora do urucum, preparada e servida em Panela de Barro<sup>2</sup> e pelos produtos derivados da mandioca, em especial Bijus, Farinhas e Tapiocas.

De início as tradicionais iguarias da culinária estabeleceram para mim um conjunto de relações com o lugar, com os alimentos consumidos nas localidades, com as práticas econômicas da região, com os modos de fazer e uma forma de distinção das tradições capixabas outros Estados brasileiros. Essa mesma relação pode ser evidenciada nas produções artesanais locais, nos pontos turísticos e no patrimônio imaterial e material do Espírito Santo.

A cultura capixaba é caracterizada por uma diversidade de expressões e manifestações culturais: Danças<sup>3</sup>, Folguedos<sup>4</sup>, Festas<sup>5</sup>, localizadas em distintas regiões do território Capixaba. Essa variedade é descrita no Atlas do folclore Capixaba (2009) e de início já nos apresenta um lócus privilegiado de estudos<sup>6</sup>. Pesquisas sobre danças, folguedos e festas no Estado do Espírito Santo ainda estão por fazer-se (NEVES, 2008).

A documentação, o registro de ocorrências dessas manifestações em diferentes épocas, sua periodicidade,

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – UFRJ, na Linha de Pesquisa Imagem e Cultura.

<sup>2</sup> A panela de Barro foi o primeiro Patrimônio Imaterial a ser tombado nacionalmente pelo IPHAN. Inscrito no Livro de Registro dos Saberes, o Ofício das Panelas de Goiabeiras foi declarado Patrimônio Cultural do Brasil, em 21 de novembro de 2002. Fonte: I Catálogo de Produtos Culturais do Espírito Santo. Vitória: Secult, 2005.

<sup>3</sup> Realizadas por grupos folclóricos de estrutura simplificada, com dançadores variados compostos por homens e/ou mulheres e, geralmente organizados por um mestre. Apresentam geralmente uma coreografia específica, desprovida, de contexto dramático e podendo em alguns casos contar com uma indumentária caracterizadora característica. Consultar: Atlas do Folclore Capixaba. Espírito Santo: SEBRAE, 2009, p.44.

<sup>4</sup> Grupo folclórico de composição variada e personagens diversificados, com funções singulares dentro do conjunto, geralmente vestidos a caráter ou com insígnias identificadoras, que se exhibe em dramatizações dinâmicas ao som ou não de instrumentos musicais, normalmente com falas e gestual caracterizador do folguedo. Ibidem.

<sup>5</sup> Celebrações populares tradicionais com ocorrência localizada, que se repetem em determinadas épocas do ano por motivação variada, tendo por elemento caracterizador a dança ou caminhadas por terra, mar ou rio, dos seus participantes e a conotação profano-religiosa como traço de relação tradicional com a festividade comemorada. Ibidem.

<sup>6</sup> Essa variedade é descrita no Atlas do folclore Capixaba (2009) e de início já nos apresenta um lócus privilegiado de estudos de Danças: Açoriana, Alemã, Bate-flechas, Capoeira, Congo, Holandesa, Italiana, Jaraguá, Jongo, Caxambú, Mineiro-pau, Polonesa, Pomerana, Portuguesa, Quadriilha; Folguedos: Alardo de São Sebastião, e Festas: Panelas, Congo de Máscaras, Nossa Senhora da Penha, São Benedito, São Pedro, Pomitafro, São Sebastião, Pastorinhas, Festa do Divino Espírito Santo, Reis, Folclore Barrense, Reis de Boi, São Beneditino das Piabas, Procissão Marrítima de São Pedro, Carnaval do Boi Janeiro, Carnaval do Boi Juruba, Carnaval do Boi Pintadinho, Roubada de Bandeira, Pomerana, Caxambu do Horizonte.

duração, constância, estrutura de organização e elementos característicos de suas dramatizações, seus cânticos, suas músicas, seus bailados, instrumentos, as vestimentas dos brincantes, o imaginário popular, todos esses aspectos a meu ver encontram-se relacionados à questão de identidade, com características e elementos relacionados aos grupos sociais nos quais acontecem. Portanto, torna-se importante relacionar o conceito de identidade dos grupos de Reis de Boi no contexto das demais manifestações culturais da cultura capixaba.

### **Reis de Boi: que identidade é essa?**

A manifestação de Reis de Boi é classificada como um folguedo popular, recorrente de forma mais intensa nos municípios de Conceição da Barra, Itaúnas e São Mateus<sup>7</sup>, especificamente na região norte capixaba. No que tange à questão de identidade indagamos: quem são os brincantes dos Reis de Boi? Qual a relação do boi, do pai Francisco, do vaqueiro, da Catirina na manifestação de Reis de Boi?

Cada grupo tem um mestre e ele é o responsável pelo Reis de Boi, é quem ensaia, tira as letras das músicas, prepara os animais e bichos e por isso é considerado “o dono da brincadeira”<sup>8</sup>. Os integrantes dos grupos de Reis de Boi declaram “nós brincamos os reis”. Portanto, ao mesmo tempo em que se homenageiam os Reis Magos, encontramos uma necessidade social do lazer, da brincadeira, em realizar a festividade, preservar o seu acontecimento: “a festa é uma necessidade social em que se opera uma superação das condições normais de vida”. (BIROU, 1996)<sup>9</sup>.

Nesse contexto, os mestres, os marujos, a catirina, a bichara e demais personagens compõem outras faces da realidade vivida, das identidades dos integrantes dos Reis de Boi. Em ações do trabalho, no cotidiano esses homens exercem diferentes funções em suas atividades diárias: como pequenos agricultores, pescadores, artesãos, pedreiros, vigias em escolas e em repartições públicas, pequenos comerciantes, vendedores, outros vivem de suas aposentadorias. Alguns deles além de participar de mais de um grupo de Reis também se integram às práticas culturais dos jongueiros<sup>10</sup>.

A atuação dos brincantes dentro de diferentes manifestações sinalizam a existência de práticas híbridas (BURKE, 2003), num contexto de mistura ou mescla de grupos coletivos e tradições culturais ou até mesmo na existência de “um diálogo dos praticantes do jongo com outras formas de expressão recorrentes nas localidades estudadas: festas de santo, a umbanda, nos ternos dos santos reis, nas marujadas e nos bumba-bois” (IPHAN, 2005). Portanto, é importante reconhecer que as fronteiras culturais que separavam esses grupos são fluidas e encontram-se suscetíveis a transformações, hibridizações e influências múltiplas.

---

<sup>7</sup> Levantamento de Grupos Pesquisados: Reis de Boi de Juca e Mateus Nascimento, Reis de Boi de Elvácio e Hermenegildo, Reis de Boi de Elvácio e Hermenegildo, Reis de Boi de Ailton de Luzia, Reis de Boi Mirim Projeto Araçá, Reis de boi Mirim Pedra D água, Reis de Boi de José Bernardo, Reis de Boi dos Laudêncios I, Reis de Boi dos Laudêncios II, Reis de Boi de Maria Justina, Reis de Boi Antônio Galdino, Reis de Boi de Ernesto/Lino, Reis de Boi dos Machados, Reis de Boi dos Machados, Reis de Boi do Palmitinho, Reis de Boi do Joventino, Reis de Boi de Barreiras, Reis de Boi de Valentim, Reis de Boi Tião de Véio, Reis de Boi de Paixão, Reis de Boi de Barros, Reis de Boi de Juca, Reis de Boi do Zozó.

<sup>8</sup> INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. Atlas folclórico do Brasil. Espírito santo, Rio de Janeiro; FUNARTE, 1982, p.78.

<sup>9</sup> Por isso, elas se repetem constantemente em nossa vida social, sendo “um acontecimento que se espera, criando-se assim uma tensão coletiva agradável, na esperança de momentos excepcionais”. BIROU, Alain. Dicionário das Ciências Sociais. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

<sup>10</sup> Dança de roda e de origem africana. Os jongueiros em São Mateus prestam homenagem à São Benedito, Homens e Mulheres participam sob a orientação de um mestre. No Jongo, por exemplo, identifica-se uma sequência pré-definida de ritos: como a colocação do mastro, as celebrações católicas, a dança do jongo, a interação com a comunidade (fig. 1). Todo esse processo é mediado por trocas culturais, simbólicas e conhecimentos populares que caracterizam a cultura regional capixaba. O Jongo recebeu o título de Patrimônio Cultural do Brasil e encontra-se inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural de natureza Imaterial. Constitui-se uma expressão de origem africana e consolidou-se entre os escravos que trabalhavam na cultura do café e da cana-de-açúcar, na região do sudeste brasileiro, principalmente no Vale do Paraíba. Informações extraídas do Dossiê do Jongo do Sudeste, parecer no001/GI/DPI/Ipphan e processo no 0150.005763/2004-43. Brasília: IPHAN, 2005 e Certidão de Tombamento do Jongo, de acordo com o artigo quinto do Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000, conferido pelo presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Os Reis de Boi compõem um Auto em homenagem aos Santos Reis e é também conhecido como “Boi Mole” pela ausência de armação em sua estrutura, sustentado apenas por um bastão de madeira, tendo o seu corpo coberto por tecido de Chita colorida<sup>11</sup>. A cabeça é enrolada no tecido e o boi pode ser levado no ombro, esse aspecto facilita bastante a mobilidade dos grupos durante os períodos de apresentação (Fig. 1).

A identidade dos grupos também pode ser identificada nas denominações do Reis de Boi. De maneira geral o grupo de Reis de Boi leva o nome de seu mestre, função que é repassada posteriormente para outros familiares ou por um frequentador do grupo apto para essa função<sup>12</sup>. Outro aspecto refere-se às diferentes localizações dos grupos de Reis de Boi, compostos por integrantes ora residentes na cidade de São Mateus e Conceição da Barra, ora moradores de propriedades rurais e comunidades quilombolas nas adjacências do município. Os grupos de Reis de Boi também levam o nome dessas localidades, como por exemplo, o Rei de Bois das Barreiras, localizado em Barreiras no município de Conceição da Barra e o Reis de Boi do Palmitinho localizado na Comunidade Palmitinho no município de São Mateus.

Em outras situações específicas o nome do grupo é coordenado por um casal, como no caso do Sr. Sebastião Guilherme e Sra. Maria, organizadores do Reis de Boi Tião de Véio e Sr. Joventino e Sra. Maria Liça no Reis de Boi do Joventino. Duas particularidades merecem destaque o Grupo de Reis de Boi de Maria Justina, que é o único Reis de Boi coordenado por mulheres e o Grupo de Reis Mirim em Pedra d’água, no qual a Sra. Eni Bento Ferreira ensina crianças desde o ano de 2004. Outros grupos, de maneira singular fazem homenagem aos líderes quilombolas da região norte capixaba: o Reis de Boi do Manuel Sapucaia (Mestre da Cultura Quilombola, de Reis de Boi e Ticumbi) e o Reis de Boi do Mateus de Ernesto/ Lino.

O Reis de Boi de Ernesto / Lino, localizado na Comunidade de Linharinho e Povoado de Santana em Conceição da Barra se diferencia dos demais, em especial na estruturação do auto dos Reis de Boi. O seu conjunto de personagens retrata a relação entre senhores e escravos. Demonstra-se a existência de um engenho com duas crianças que puxam a roda do engenho junto com os demais brincantes.

Portanto, a identidade de cada grupo é construída em função de argumentos que a nutrem e, assim cada grupo pode passar por diferentes configurações de identidade, em diferentes momentos de sua história em consequência de situações que vivenciadas. Aqui percebemos o quanto as questões de identidade encontram-se associadas às práticas culturais, cotidianas e relacionadas a uma interdependência entre condições objetivas e experiências subjetivas da vida, dos modos de agir, pensar que são produzidos em comunidade. Essa característica multifacetada das identidades merece atenção, em especial porque os membros de um mesmo grupo são submetidos a diferentes processos de apropriação de uma mesma produção simbólica<sup>13</sup>.

### **Que boi é esse que invade as encenações?**

Durante a sequência de encenações do Auto do Reis de boi vários atrativos chamam a atenção dos visitantes, turistas, integrantes de outros grupos, familiares que frequentam as apresentações. Entretanto, no

11 INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. Op. Cit.

12 Em alguns casos o mestre mantém o grupo como pagamento de uma promessa e todos se juntam devotos aos Santos Reis. INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO, op. Cit, p.78.

13.AZEVEDO, Cecília. Identidades Compartilhadas. In:ABREU, M.; SHOIHET, Rachel (Org.). Ensino de História. Conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/FAPERJ, 2003. A esse respeito Abreu (2003) destaca que não devemos perder de vista a reflexão sobre as possibilidades das manifestações se encontrarem relacionadas com lutas sociais e políticas mais amplas da sociedade a que pertencem. ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. ABREU, M.; SHOIHET, Rachel (Org.). Ensino de História. Conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/FAPERJ, 2003.



momento em que o boi entre em cena com sua bicharada percebemos que as pessoas se amontoam ao redor das apresentações e na expectativa do desenrolar das encenações. Mas que boi é esse? Seria o boi um personagem e ao mesmo tempo o elo entre os Reis de Boi e outros folguedos existentes em nosso Brasil?

Do conhecido mito do boi que se espalhou pelo Brasil afora muitos folguedos foram celebrados, cada um a maneira de sua região: Bumba-meu-Boi no Maranhão e Ceará, Boi-Bumbá no Amazonas, Boi-Calemba no Rio Grande do Norte, Boi de Mamão em Santa Catarina. No Maranhão, o Bumba-meu-boi festejado pela população negra ficou proibido entre 1861-1868, até a década de 60 os bois não podiam ir para o centro de São Luiz para não incomodar as famílias. Na contemporaneidade, outra realidade foi instaurada, a capital maranhense reúne cerca de 100 grupos com apresentações variadas.

Em Parintins multidões esperam anualmente para assistir a disputa entre as agremiações: Boi Garantido e Boi Caprichoso para ver quem descreve melhor o mito do Pai Francisco e Mãe Catirina. O Bumbódromo é preenchido por bonecos gigantes, dançarinos enfeitados, carros alegóricos, e representações de elementos da mitologia indígena: curupira, cobra gigante, formiga de fogo e o famoso boto. Vocês devem estar perguntando, mas qual é mesmo o mito? O pai Francisco roubou o boi do patrão para satisfazer o desejo de sua esposa que estava grávida e com desejo de comer a língua do boi. O patrão ao perceber a ausência de um de seus bois no rebanho interrogou todos os seus escravos até que pudesse descobrir o responsável. Após se aborrecer com pai Francisco a patrão o obrigou a trazer o boi vivo novamente. Pai Francisco pede ajuda a um pajé e ao conseguirem fazer o animal ressuscitar uma grande festa foi realizada para celebrar o milagre<sup>14</sup>.

Nos Reis de Boi, o mito é (re) significado. O som do apito avisa a todos que a apresentação vai começar. Os marujos tocam uma marcha de chamada do vaqueiro, que aparece depois que a melodia é repetida algumas vezes. Ele entra em cena sapateando, com os pés no chão vai batendo um bastão como se fosse uma bengala (Fig 2.). Na maioria das vezes utiliza um traje velho ou colorido, uma calça amarrada ou com perneiras e com bolsos de fora para indicar que estão vazios. A roupa é de um vaqueiro trabalhador, quem após sua exibição ao público começa o seu discurso dando boa noite ao dono da casa e ofertando o seu boi para ser comprado. Concluídas as negociações entre o vaqueiro e o dono da casa inicia-se a chamada do boi que entra dançando e interagindo com o público. Terminada a cantoria ocorre a morte do boi, nesse momento todas as partes do boi são vendidas e cada um contribui com o vaqueiro como pode. Posteriormente o boi é ressuscitado e dança ao som da marcha “Levanta meu boi”.

O vaqueiro tenta também vender outros bichos, e com isso cada grupo de Reis de Boi revela a autenticidade de seu imaginário: macacos, cucas, lobisomens, lobas, sapos invadem o público e provocam uma tremenda euforia. Nas encenações o vaqueiro tem vários nomes, entretanto o mais comum é Pai Francisco e sua esposa é a Catirina, quem aparece na forma de um travesti e se agarra ao marido. Durante o auto, Catirina invade o público e também dança com os participantes, sendo este um dos momentos mais esperados da festa.

### **Um espaço para as palavras dos brincantes**

Nesse rico cenário de imaginações e encenações alguns sentidos, significados e processualidades nos

---

14 DELFINI, Luciano. Festas populares do Brasil. São Paulo: Europa, 2011.

são reveladas. O mestre do grupo de Reis de Boi Tião de Velho revelou que toda inspiração para as músicas surge no momento das atividades cotidianas. Para ele a importância dos Reis é realizar várias apresentações, em vários lugares: “O Reis de Boi significa uma maravilha do tempo antigo e que não se pode esquecer. Se abandonarmos os reis a nossa raiz morre, isto porque é dos mais velhos que são transmitidos para os mais novos”.

O mestre do Reis de Boi Valentim declarou que as marchas são criadas durante o próprio ensaio e coletivamente: “a gente inventa as marchas e depois faz as melodias. A cada ano são diferentes”. Sobre a confecção dos bichos mencionou que são feitos de madeira e papelão. Para o mestre dos Reis do Laudêncio II o mais importante é louvar os Santos Reis, a partir daí é que vieram outras histórias. As histórias são para incrementar a brincadeira e ilustrar para que ela não fique “sem graça”. Para ele os personagens como boi, o cachorro, a mula representam a vida no interior, como por exemplo, “a mula, o boiadeiro montado que a vai guiando”.

O mestre dos Reis do Laudêncio I pontua que “Os Reis de Boi estão no sangue, tem um sentido religioso e é uma tradição trazida desde a infância”. Tudo é importante os chapéus, por exemplo, “eu compro o chapéu e peço a uma vizinha devota dos Santos para forrar e a partir do chapéu forrado eu enfeito, costuro flores de depois por último coloco as fitas e a faixa”. A faixa teria o significado de acompanhar os Rei e por isso todos eles usam a faixa. Nesta perspectiva, reconheço nos grupos de Reis de Boi a “bricolagem”, o trabalho manual, a criação de novas representações, imaginários sem abandonar processualidades e invenções anteriores<sup>15</sup>.

Ressaltamos, ainda, que em depoimentos dos brincantes a manifestação de Reis de Boi é descrita como existente há mais de 300 anos, entretanto não é possível identificar e contextualizar essa afirmação. Nessa perspectiva postulamos a ideia da manifestação de Reis de Boi em processo de uma (re) invenção constante, emblemática e singular dentro das mais variadas formas de expressão da produção cultural norte capixaba.

A compreensão desses novos tempos e espaços, de novos códigos e contextos poderá reconstruir os novos processos de estruturação da manifestação de Reis na contemporaneidade. Cabe-nos, portanto, a expressão “invenção das tradições” para fazer referência às dificuldades de localizações temporais das práticas culturais. As relações com o passado são contrastadas com as novas mudanças e inovações (HOBSBAWM, 2002). Sendo assim, não nos detemos em explicar a manifestação de Reis de Boi associada há tempos históricos, a sua origem ou legitimidade. De forma contrária, o entendimento de das novas configurações possibilita uma maior caracterização das atuais configurações dos Reis de Boi, identidades de seus praticantes e apreciadores: seja o homem do campo ou da cidade, os turistas, os familiares, artistas, artesões, pesquisadores, profissionais da cultura, entre outros.

---

15 LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. Campinas, São Paulo: Papirus, 1989.

## Referencias Bibliográficas

- ABREU, Martha. **O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt; DENTZIEN, Plínio. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. São Paulo: Papyrus, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A Festa do Santo Preto**. RJ: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; Goiânia/Universidade Federal de Goiás, 1985.
- BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O que é a nova história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.
- GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: **O saber local**. Rio de Janeiro: LTC, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, MinC/IPHAN, 1996.
- HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- \_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HUYSEN, Andreas. Discurso artístico y postmodernidade. In: PICÓ, Josep. **Modernidade y Post Modernidad**. 3ª Ed. Madrid: Alianza Editoria, 1998.
- JAMESON, Frederick. O Pós-Modernismo e a sociedade de consume. In: KAPLAN, E. ANN
- MALINOWSKI, Bronislaw Kasper, 1884-1942. Tema, método e objetivo desta pesquisa. In: **Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MAUSS, Marcel. Estética. In: **Manual de etnografia**. Lisboa: Editorial Pórtico, 1967.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. **Breviário do folclore capixaba**. Vitória: Cultural & Edições Tertúlia, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba: 1944-1982**. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008.
- PASSOS, Mauro (Org.). **A festa na vida: significado e imagens**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- PICÓ, Josep. **Modernidade y Post Modernidad**. 3ª. Ed. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.



**Fig 1 - Foto Gisele L. F. Rocha**



**Fig 2 - Foto Gisele L. F. Rocha**

## **Ilhas de Carnaval: Coretos carnavalescos como construtores de espaços da folia na segunda década do século XX**

*Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães, EBA-UFRJ.*

*Prof. Dr. Raphael David dos Santos Filho, FAU-UFRJ.*

A ornamentação das ruas do Rio de Janeiro no carnaval constituiu-se uma tradição que se expandiu junto com a migração da festa do centro da cidade para os subúrbios, sobretudo no início do século XX. A criação e produção de coretos artisticamente decorados definiram um modelo de ornamentação que se difundiu pelos bairros e subúrbios da periferia da cidade, estabelecendo novos ritos da folia. Estas competições, em conformidade com o rito agnóstico que caracteriza o carnaval carioca, tem nos coretos suburbanos uma tradição mantida até os dias atuais. Este trabalho discute o perfil e significado dessa forma de expressão plástica da cultura popular carioca a partir de um registro histórico e iconográfico, representado por exemplares que conquistaram notoriedade nos concursos anuais, tais como o de Turyassu, Madureira, Santa Cruz entre outros, com o objetivo de contribuir para a o aprofundamento das investigações sobre os territórios efêmeros urbanos da cultura popular brasileira.

### **Apresentação**

“Todo e qualquer espaço urbano, por menor e mais insignificante que seja, constrói uma identidade espacial, visual e de usos e costumes. Referências são criadas, percursos instaurados, uma imagem se forma. A permanência ou não das características básicas do sítio é que determinará a configuração de uma simbologia mais perene, algo que sinaliza suas virtudes (e eventualmente seus “defeitos”). Entramos, portanto, no caudaloso rio da história e suas marchas e contra marchas, idas e vindas, construções e desconstruções.” (Heffener, 2000).

A expansão das vias urbanas e dos transportes no Rio de Janeiro, no início do século XX, possibilitou a expansão das comemorações carnavalescas e incentivou novas modalidades de competições além das já existentes, tais como o desfile das Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos.

A criação, produção e execução de coretos artisticamente decorados criaram um modelo de ornamentação que se difundiu pelos bairros e subúrbios da cidade, alcançando notoriedade pela capacidade inata de incrementar competições.

Essas disputas, que se estendem entre as ruas e mesmo entre as casas nos subúrbios têm nos coretos uma tradição de competição estética que é mantida até os dias atuais. Há exemplos de coretos que conquistaram notoriedade nos concursos anuais, como o de Turyassu, Madureira, Santa Cruz entre outros.



## Coretos & coretos de carnaval

Coreto é uma edificação composta de uma cobertura, situada ao ar livre (praças, jardins e outros espaços) e de acordo com a tradição urbana brasileira é utilizada para abrigar bandas musicais em concertos e festas populares, apresentações políticas e culturais.

Corona e Lemos (1972), definem esta tipologia arquitetônica como sendo uma espécie de côro, construído ao ar livre, para concertos musicais. Os mesmos autores lembram que côro é o local da igreja onde se juntam os padres para rezar e cantar durante os ofícios religiosos, geralmente, colocado em piso sobrelevado, acima da porta de acesso e no começo da nave. Outras vezes, este espaço está situado no fundo da capela-mor, segundo a tradição romana. Mário de Andrade afirmava (Corona & Lemos, 1972) que, na zona de São Roque (SP), usa-se a forma coreto para designar o tradicional côro das igrejas, que é também o local (Corona & Lemos, 1972), nas igrejas, de onde as religiosas assistem os ofícios litúrgicos sem serem vistas pelo público que permanece nas naves.

O côro se localiza em geral sobre um plano superior à nave, que é um espaço livre, no interior das igrejas, que vai desde a porta fronteira até o altar-mor ou santuário (Corona & Lemos, 1972), acompanhando o desenvolvimento longitudinal da planta da igreja. A disposição espacial da nave é característica da procissão religiosa, uma expressão litúrgica assumida culturalmente na forma do desfile de carnaval, como conceituado desde o início do século XIX e destacado por Veríssimo et al (2001):

“Das naves para os adros, daí para as ruas, percorridas por magníficos cortejos, numa simbiose sagrada e pagã, um misto de celebração religiosa e festa mundana, visualmente associada aos desfiles carnavalescos do século XX [a evolução simbiótica do desfile processional] (...) Este rio de pessoas em transe religioso deságua em outros adros ou do ponto de partida, onde esperam barraquinhas da quermesse e autos morais, desempenhados por saltimbancos ou por integrantes das corporações de ofício ou irmandades.” (Veríssimo et al, 2001).

O coreto, edificado nas praças e outros locais abertos e públicos, entretanto, inverte a lógica do mesmo elemento tipológico instalado no interior das igrejas. Neste caso, embora o côro ainda se instale em um plano superior ao entorno, o coreto assegura uma visibilidade de 360º, e inverte o ponto de observação, estabelecendo uma perspectiva central, própria dos bailes carnavalescos, onde se destacam a banda, geralmente sobre um palco ou praticável, e o público.

O coreto de carnaval como tipologia plástica, se refere, em geral, à decoração aplicada à tipologia arquitetônica de coreto: a decoração, a música de carnaval, o entorno aberto e preenchido pelos foliões, são elementos que identificam o coreto do carnaval carioca. Mas, este nem sempre era apoiado em um coreto arquitetônico, por vezes era uma peça independente, construída para um fim: na Avenida Rio Branco, por exemplo, construíram-se dezenas deles, montados em madeira e desmontáveis. Esta característica enfatiza, em primeiro lugar, o caráter de obra arquitetônica e, em segundo lugar, a sua transitoriedade desse tipo de construção. De qualquer modo, a sua função era de abrigar as bandinhas e os grupos de foliões mais chiques.

Os coretos de carnaval se expandem, progressivamente, para os subúrbios da cidade e, nos bairros,



passam a ter um valor simbólico e pontual a cada ano. Kevin Linch (2001), explica esse fato quando analisa a identificação do homem com a cidade em que vive e, sobretudo, à sua paisagem. Linch (2001) afirma que certos lugares podem se tornar tão carregados de significados que constituem um poderoso foco de atenção justamente por estarem saturados de “uma longa história cultural e religiosa”.

Ao chamar a atenção para o papel ambiental da paisagem, ele afirma que “o ambiente conhecido por seus nomes e familiar a todos oferece o material para lembranças e símbolos comuns que unem o grupo e permitem que os membros se comuniquem entre si”. Para Linch, esta relação entre paisagem e ambiente se aproxima muito de uma ideia de decoração urbana carnavalesca capaz de criar a “cidade metafórica” a que se refere Michel de Certeau (Guimarães, 2006).

A cidade engalanada, ordenada em projetos, seria a forma de fixar na memória a imagem de uma festa urbana da qual ela mesma constituía o símbolo maior. Guimarães (2006) destaca o papel metonímico da decoração, onde ela anuncia a festa e que o coreto carnavalesco é uma metáfora do mundo carnavalizado sobreposto a paisagem urbana do cotidiano. Ou seja, o coreto está muito associado a história da ornamentação urbana da cidade no sentido em que ele foi o suporte, nos subúrbios, de um movimento estético carnavalesco que fluiu, historicamente, do centro para a periferia. Na rua D. Zulmira (Maracanã), por exemplo, desfilavam os mesmos grupos carnavalescos que brigavam no espaço nobre do centro da cidade, “batalhas” que se repetem nos coretos de Turyassu, Santa Cruz e outros.

Guimarães (2006) assertiva que os coretos artísticos reeditavam em seus bairros a formação dos núcleos existentes nos centros, do mesmo modo que as batalhas de confete, que atraíam a população que assim, circulava entre o centro e a periferia. Enquanto que no centro da cidade a construção de coretos foi substituída pela decoração de espaços públicos, nos subúrbios eles tinham o papel de centralizar a festa (anos 30), ganhando importância cada vez maior até os anos 60.

Outra razão para a “decadência” está ligada ao fator econômico, fatal também para as espetaculares decorações nos anos 90. Só que com os coretos ela ocorre de forma mais vagarosa, porque para muitos bairros eles estimulavam o crescimento do comércio local. Já no centro da cidade, além do crescimento do tráfego, o custo da decoração foi inviabilizado pela Prefeitura.

A tipologia que podemos observar na construção destes coretos segue os modelos de ornamentação já estabelecidos no centro da cidade, tanto pelas decorações das ruas do centro, como pelas decorações dos interiores dos salões de bailes, tais como o a decoração do Baile da Cidade realizado no Teatro Municipal.

Inicialmente realizados pelos moradores dos locais, passariam a ser idealizados por artistas especialmente contratados para esta finalidade, estimulados principalmente pelo patrocínio oficial do governo o que acirraría a competição entre os bairros. Desta forma são inseridos no programa turístico da cidade que englobava as demais competições. Pela sua grandiosidade, tornam-se verdadeiras alegorias fixas, dotados de movimento, luzes e vibrante colorido, fazendo referência a temas que ano a ano rivalizavam na originalidade e ousadia.

Até hoje, existem coretos e coretos de carnaval: em 2007, o Concurso Coretos de Bairros, aconteceu por toda a cidade e com a participação dos moradores de cada bairro, responsáveis pela decoração e animação do coreto.

A premiação enfocou a criatividade, o colorido, a iluminação e a empolgação. Neste ano, foram vencedores e premiados, o Coreto Pan Folia Rio 2007, de Magalhães Bastos, em primeiro lugar, seguido por Com Fé e Alegria, Santa Cruz No Auge da Bruxaria, em segundo lugar (Diário do Rio, 2007).

A constatação da permanência cultural, tanto do coreto (arquitetônico) quanto o de carnaval, indica que se está defronte a dois conceitos – coreto e coreto de carnaval - quando o primeiro (arquitetônico) é o lugar, o espaço e a estrutura que recebe, sustenta e apóia o coreto de carnaval, que é uma alegoria estética da forma carnavalesca.

Estes aspectos implicam em que:

- A forma - planta, cobertura e volumetria e outros - dessa tipologia arquitetônica influi na composição estética do coreto de carnaval, pelas suas características arquitetônicas próprias (plantas e coberturas circulares ou poligonais) e entorno visual de 360º, o que propicia, dessa forma, a concentração do público, bandas e foliões, em um espaço público que é preparado para esse motivo, para esse fim (o Carnaval).
- Quando o coreto for construído, exclusivamente, para os dias de carnaval, como lembra Guimarães (2006), ainda neste caso, o projeto do suporte (a forma como foi construído) certamente era sincrônico com a arquitetura ordinária do momento em que a edificação foi concebida e, portanto, também neste caso a interferência da arquitetura sobre o coreto artístico era inevitável.
- A discursividade do carnaval se altera: ao contrário da procissão/desfile, tradição que remonta os primeiros carnavais, se assiste à concentração, ao adensamento da folia em torno de um foco, um lugar de celebração, reconstituindo-se, no coreto, as origens religiosas da festa, em uma liturgia que lembra a ideia de celebração.

A decoração do coreto de carnaval, a alegoria espaço-tempo, segue as tendências do momento em que é concebida. Portanto, guarda uma temporalidade apesar da imutabilidade de sua estrutura de sustentação e suporte, o coreto. Logo, o transitório é a Arte e não a Arte-Arquitetura, que se transforma assim, e momentaneamente, em coisa entre coisas, pela decoração e aplicação de arte sobre a arte, em experiência estética (Pareyson, 2001) e objeto, o coreto de carnaval.

Essas ponderações abrem duas vias analíticas: por um lado é possível construir um exame crítico a cerca dos estilos e tendências estéticas do coreto de carnaval. Ou seja, é possível construir uma historiografia dos estudos e propostas para este tipo de elemento estético, embora a sua decadência como equipamento (transitório) urbano, seja visível.

Uma das razões para que o coreto artisticamente decorado perdesse sua força não foi, somente, o fato de ser algo do passado, mas porque a decoração per si fluiu para a Avenida Rio Branco e a Presidente Vargas e tornou-se o ponto central da ornamentação carnavalesca, somada ao espetáculo crescente das escolas de samba (Guimarães, 2006). Entretanto, é factível a avaliação do tipo de influência - positiva (abrangente) ou negativa (restritiva) - que a tipologia arquitetônica (coreto) oferece sobre a alegoria carnavalesca (coreto do carnaval).

Como a decoração (carnavalesca) caracteriza o coreto de carnaval, emerge a questão do adorno na Arquitetura, porque o Movimento Moderno da Arquitetura Brasileira (século XX), um estilo progressivamente discutido e assumido pela Academia (em 1931, Lúcio Costa assume o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas-Artes), sempre foi enfaticamente contrário ao adorno: “Mankind loves everything that serves his comfort. He hates everything that wants to tear him from his habitual and safe position and that bothers him. And thus he loves the building and hates art.” (Ornament and Crime; 1938; in: Loos e Opel, 1997) .

Essa estética de negação do adorno, do elemento decorativo na arquitetura pode explicar a ausência de elementos das artes aplicadas aos “novos coretos” (cf., Pórtico do Patriarca, projeto de Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli, 1992). Entretanto, cabe perguntar se esta concepção minimalista inaugurada pelo Movimento Moderno, de exclusão do adorno, não teria consolidado, culturalmente, uma reinterpretação desfavorável à concepção do coreto do carnaval. Assim, este por se constituir a partir do adereço, perdeu espaço no ambiente cultural, por remeter ao passado, ao antigo e por esse motivo, sendo desprezado como lugar de celebração da festa.

A base moderna da Arquitetura, mesmo em suas concepções pósteras, reafirma a superficialidade do adorno, fenômeno que justificaria a pecha de “passado” ao coreto de carnaval e inclusive, possivelmente, a essa forma de carnaval de rua.

O crescimento no número de desfiles de bandas e blocos de carnaval no Rio de Janeiro confirma a tendência contemporânea de desfile, de celebração através do cortejo, da procissão. Este fenômeno cultural se deve ao fato provável de que ao antigo locus de celebração, o coreto (público, na praça e nos jardins públicos) foi negado o status de modernidade e contemporaneidade que a decoração carnavalesca lhe atribuiu, através do adorno, durante décadas de arte e história.

A negação, em meados do século XX, de valor à decoração que justificava a existência (transitória) do coreto de carnaval no imaginário popular, de fato pode ter contribuído para relegar esse lugar de rito à História e ao passado.

A celebração da folia hoje acontece através da forma de desfile processional (Veríssimo et al., 2001), que prescindem de decoração: para participar é suficiente ao folião a camiseta da banda ou do bloco, o que uniformiza os sonhos e a alegria, para participar da festa. Esta transformação no rito de celebração certamente explica a pequena repercussão do carnaval nos coretos suburbanos cariocas e permite supor, pelo viés da discussão estética, uma das razões do eclipse do carnaval popular nas ruas da Cidade do Rio de Janeiro.

Para recuperar a centralidade quase perdida, foi necessária a retomada das ruas do centro resgatando práticas e representações de origens diferentes, agora consolidadas como um carnaval “civilizado”. É neste sentido que a oficialização do carnaval na década de 30 terá seu papel como um novo patamar de representações culturais que se alinharão com os interesses do poder público e dos grupos determinados a conquistar cada vez mais os espaços nobres da cidade e valorizar aqueles que, situados nas adjacências, começavam a atrair novos contingentes de foliões.

No século XX o movimento de moradores, artistas e posteriormente dos poderes públicos, só fez ampliar, ano após ano, o raio de influência de uma “arte sazonal e de efemeridades” na sociedade carioca por

meio de um vigoroso investimento. Estas “batalhas” como mais comumente eram conhecidas, materializaram na cidade, uma arquitetura efêmera que contou com a construção de coretos carnavalescos, que além de refletirem o universo competitivo da festa urbana, também revelavam as múltiplas trajetórias de grupos que queriam transformar a capital carioca num palco de folias, onde o colorido, as multi-formas, a pluralidade de sentidos, as divergentes relações temporais, os ideários e os estranhamentos geográficos consubstanciavam-se numa paisagem que somente e, sobretudo, uma manifestação popular como o carnaval seria capaz de engendrar.



**Figura 1: Coreto da Penha Circular, 1958**



**Figura 2: Coreto de Madureira, 1958**

### Referências bibliográficas

- BECKER, H. **Arte como Ação Coletiva**, in: Uma Teoria da Ação Coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- CORONA&LEMOS. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: EDART, 1ª .ed., p.148-9, 1972.
- DIÁRIO DO RIO. **Resultado dos Grupos C, D e E e dos Blocos de Enredo**: 22ndFebruary2007. Disponível em: <http://diariodorio.com/category/desfile/>. Acesso em: 08 set. 2007.
- GUIMARÃES, Helenise M. **A Batalha das ornamentações**: A Escola de Belas Artes no Carnaval Carioca. Tese de doutorado - Rio de Janeiro, UFRJ - PPGAV, EBA, il.318 p. 2006.
- HEFFENER, Hermani. Paisagem carioca no cinema brasileiro. In: MAM. Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro. **A paisagem carioca**. Rio de Janeiro: MAM, Catálogo exposição MAM, 08 de agosto a 17 de setembro de 2000.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- LOSS, A.; OPEL, A. **Ornament and Crime**: Selected Essays. [Trad. Inglês: Michael Mitchell].Paperback, Set 1997.
- MOTA, Marly. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- PAREYSON, Luigi. Capítulo IV: Conteúdo e forma. **Os problemas de estética**. 2ª. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, p.58, 2001.
- VERÍSSIMO, F.S.; BITTAR, W.M.S; ALVAREZ, J.M.S. **Vida Urbana: a evolução do cotidiano da cidade brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, p.184, 2001.

### Currículo Resumido

Helenise Monteiro Guimarães, Departamento de História e Teoria da Arte. EBA-UFRJ, Doutora em Ciências (Artes Visuais - Escola de Belas Artes) [heleng46@gmail.com](mailto:heleng46@gmail.com).

Raphael David dos Santos Filho, Departamento de Tecnologia da Construção. FAU-UFRJ, Doutor em Ciências (Geografia – PPGG/UFRJ) [raphaelfilho@gmail.com](mailto:raphaelfilho@gmail.com).

## O RETRATO DO CARDEAL CRISTOFORO MADRUZZO, POR TIZIANO: O RELÓGIO E A POLÍTICA NO RENASCIMENTO

*Isabel Hargrave<sup>1</sup>*

Pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo, o Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, de Tiziano, não recebeu o mesmo destaque de outros grandes retratos do mesmo artista. Primeiro, por ter permanecido, desde sua execução, por longos anos em coleções particulares na cidade de Trento. E também por se encontrar desde 1950 em um museu brasileiro, distante do ambiente intelectual Europa-Estados Unidos. Nenhum estudo monográfico foi feito a respeito deste retrato e pouco foi escrito em português sobre a obra, exceto pelos catálogos do próprio museu. A presente comunicação procura dar conta da dissertação de mestrado defendida no IFCH/UNICAMP, que realizou um estudo monográfico do Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, pretendendo ser uma contribuição para diminuir essa falta.

Além de ser um dos poucos retratos de corpo inteiro realizados pelo mestre, este é ainda, exceto pelo Retrato Equestre de Carlos V na Batalha de Mühlberg, o de maior dimensão do pintor. Nele, o cardeal posiciona-se em três quartos, voltado para sua direita, e ocupa quase todo o lado direito da tela. Virando seus olhos em direção ao espectador para encará-lo, abre, com a mão direita, a cortina vermelha posicionada atrás dele, que ocupa o quarto esquerdo superior. A intenção da atitude do cardeal é finalmente compreendida na exibição daquilo que estava escondido atrás da cortina: algumas cartas abertas sobre uma mesa de trabalho e, por trás delas, um relógio de mesa em formato de torre, ricamente decorado em tons amarelos que simulam o dourado do ouro. Esse caminho percorrido pelos olhos do observador, entre o primeiro contato com o olhar do personagem, e a compreensão da intenção desse olhar – de que o espectador veja os papéis e o relógio – permite que se perceba a tela como um retrato de ação<sup>2</sup>.

A primeira menção ao Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, de Tiziano [figura 1], na literatura, é feita por Giorgio Vasari:

“No ano de 1541 [Tiziano] fez o retrato de Don Diego de Mendoza, então embaixador de Carlos V em Veneza, de corpo inteiro e de pé, belíssima figura, e a partir de então Tiziano começou aquilo que depois se tornou comum, isto é, fazer alguns retratos de corpo inteiro. No mesmo modo fez aquele do cardeal de Trento, então ainda jovem (...)” (VASARI, 1993: 1291)

De fato, o biógrafo está correto em perceber que foi principalmente a partir do emprego, por Tiziano, do retrato de corpo inteiro, que essa forma passou a ser mais largamente utilizada na Itália. Particularmente, devido à capacidade do pintor de oferecer a esse tipo de retrato um caráter de dignidade e imponência. No entanto, na própria obra de Tiziano, a tipologia mais comum entre os retratos permaneceu sendo a de figuras cortadas um pouco acima ou um pouco abaixo do quadril, enquanto retratos de corpo inteiro continuaram sendo menos usuais. Nesse sentido, é de particular interesse para nós atentar para o fato de o pintor veneziano

<sup>1</sup> Pesquisadora autônoma. Mestre em História da Arte, UNICAMP. Pesquisa financiada pela FAPESP (2010-2012).

<sup>2</sup> GIBELLINI, Cecília (dir.). *Titien, sa vie, son art*, Paris. Flammarion. 2006.



ter retratado o cardeal Cristoforo Madruzzo dessa forma, paralelamente apenas aos maiores estadistas de seu tempo – Carlos V e seu filho, Felipe II – e a outras poucas figuras 3.

Diferentemente do que afirma Vasari, porém, o primeiro retrato de corpo inteiro realizado por Tiziano de que se tem notícia é o Retrato de Carlos V com o cão, de 1533, do Museo del Prado [figura 2], semelhante ao realizado por Jakob Seisenegger [figura 3] um ano antes para ser enviado de presente ao irmão do imperador, Ferdinando I. Um amplo debate a respeito de qual das duas pinturas seria a original, e qual a cópia, tem ocorrido na historiografia. A documentação escrita remanescente a respeito do retrato de Seisenegger faz crer que ele teria sido pintado originalmente por ele, a partir do modelo vivo de Carlos V em 1532; a tela é datada e assinada com o monograma do artista. Essa documentação consiste em uma carta de 1535 do pintor a Ferdinando I, destinatário da tela, em que “(...) Seisenegger menciona que pintou o retrato do natural em Bolonha, lista as roupas que Carlos está usando e identifica os materiais dos quais elas são feitas (...)” (CAMBELL, 1990: 235). O quadro de Tiziano é considerado uma cópia, feita a partir de um desenho tomado diretamente da tela.

Isto posto, é fundamental não perder de vista a dimensão do intercâmbio artístico entre a pintura nórdica e a italiana presente neste único exemplo. Não se trata simplesmente de uma cópia realizada por um pintor italiano de uma obra pintada por um artista austríaco. Devemos nos perguntar: por que Carlos V encomenda a Tiziano a cópia deste retrato de corpo inteiro? É preciso pôr em evidência que a passagem da representação da figura áulica de Carlos V, com seu cão majestoso, do pincel de Jakob Seisenegger para o de Tiziano, ocorre paralelamente à expansão do alcance dos domínios de Carlos V. Originalmente no norte e na Espanha, eles se estendem em direção às terras italianas, fato que se desenvolve a partir do Saque de Roma, e é legitimado com a coroação de Carlos V como imperador pelo papa Clemente VII, em 1530, apenas dois anos antes da data do retrato em questão. No caso singular do Retrato de Carlos V com o cão e sua cópia, fica evidenciado o momento preciso de um complexo de relações que, em última instância, para o caso particular deste trabalho, se manifestará também na figura do cardeal de Trento, Cristoforo Madruzzo, na situação política de sua cidade, e na execução de seu retrato por Tiziano. Isto é, as relações entre o norte e o sul, entre Alemanha e Itália, seja na política, seja nas artes. Relações essas que são sempre, no período de 1530 a 1550, permeadas pela figura do imperador Carlos V.

\*\*\*

Cristoforo Madruzzo foi Príncipe-Bispo de Trento, uma cidade posicionada entre mundo germânico e o italiano, que funcionava como uma “porta de entrada para a Itália”, pertencente ao território imperial, mas de caráter eclesiástico como principado-bispal. Por esse caráter duplo do principado, o bispo se encontrou constantemente articulando os interesses dos papas e do imperador Carlos V. Madruzzo teve uma carreira eclesiástica de rápida ascensão, em boa parte devido às influências políticas de seu pai, Giovanni Gaudenzio, combatente militar e maggiordomo de Ferdinando I, condottiere e conselheiro de Bernard Cles (antecessor de Madruzzo). Cristoforo foi eleito bispo de Trento em 5 de agosto de 1539. Cardeal em 1542, tornado público em 1545. Sua principal atuação foi como anfitrião do Concílio de Trento, entre 1545 e 1567 (quando abdicou em nome de seu sobrinho Ludovico Madruzzo). Além dos cargos eclesiásticos, o príncipe-bispo também

---

3 Como a Alocução do Marques del Vasto, Alfonso de Avalos, Tiziano. Madrid: Museo del Prado. Óleo sobre tela, 223 x 165 cm.

atuou como embaixador de Carlos V, em nome de quem tomou parte em diversas missões diplomáticas, fosse junto ao papa para resolver questões ligadas ao Concílio, fosse participando das Dietas Imperiais.

Como figura eminente que era no principado de Trento, Cristoforo se fez representar em diversas medalhas. A primeira delas foi cunhada por Ludwig Neufahrer [figura 4]: Madruzzo está de cabeça descoberta, com os cabelos até a altura das orelhas, barba espessa e vestindo uma gola aberta de pele. Ao longo da circunferência, as inscrições identificam o modelo: “Cristoforo Bispo Tridentino. Idade sua vinte e sete, ano 1540”.

No reverso vemos dois brasões unidos: o do principado bispal de Trento (a águia de São Venceslau) à esquerda, e o da família Madruzzo, à direita, sobre os quais as ínfulas da mitra bispal (as tiras que partem do chapéu) têm o papel de uni-los. Entre os brasões, um sol radiante brilha, e sob ele há uma fênix em chamas sobre a lenha. Esse conjunto do sol e da fênix formava o emblema pessoal de Cristoforo. As inscrições do reverso nos informam a respeito da razão da medalha, que comemora a eleição de Cristoforo Madruzzo como príncipe-bispo de Trento em 5 de agosto de 1539: “Eleito 1539”; e embaixo, na horizontal, dois mottos latinos que significam respectivamente “perecer para que viva”, no sentido de que se deve morrer para reviver e “viva eternamente”. Nessa medalha fica registrado visualmente o que seria percebido nas décadas seguintes em Trento: a imagem do principado vai progressivamente se identificando com a imagem dos Madruzzo. Aqui, a associação da família com o principado deve ser literalmente amarrada pelas ínfulas.

Em outra medalha cunhada por Neufahrer em 1548 [figura 5], o desenho do lado direito é semelhante ao da primeira. Nessa segunda medalha lê-se na frente: “Cristoforo Barão de Madruzzo. Idade sua, trinta e cinco”; e atrás: “Cardeal e bispo tridentino; administrador de Bressanone”. É notável que Cristoforo apresentava-se primeiro com seu título laico, “barão”, para apenas no reverso atribuir-se os cargos eclesiásticos: cardeal e bispo tridentino. O brasão representado no reverso é diferente da primeira medalha: na parte maior, os símbolos do principado-bispal de Trento (águia) e de Bressanone (cordeiro), e no meio o escudo madruzziano – tudo isso agora sob o chapéu cardinalício – cargo para o qual Cristoforo havia sido nomeado em 1542. Sob o escudo encontra-se novamente a fênix queimando sob o sol.

De forma semelhante à medalha de Neufahrer, no retrato pintado por Tiziano Madruzzo também é caracterizado primeiro como um homem político: ele abandona a púrpura cardinalícia e veste o severo costume negro, habitual na corte de Carlos V, usado por muitos dos príncipes alemães, assim como pelos embaixadores do imperador, como mostram retratos da época. Cristoforo Madruzzo, como membro dessa corte, não hesitou em fazer-se retratar de forma similar a tantos dignitários imperiais, aproximando-se, inclusive, dos retratos do próprio Carlos V e de seu filho Felipe II.

As representações do cardeal nas diversas medalhas parecem fazer parte da sua intenção de deixar um registro de si mesmo e de sua atuação política – o que seria concluído com a execução de seu retrato por Tiziano. Desde que fora terminada, a tela de Tiziano se encontrava no Castel del Buonconsiglio, juntamente com outros dois retratos, de seus sobrinhos, Ludovico e Gian Federico Madruzzo [figuras 6 e 7], executados por Gian Battista Moroni. As três telas foram conservadas juntas até o início do século XX.

Os dois retratos pintados por Moroni possuem diversas relações que demonstram que eles foram

realizados em conjunto para que fossem exibidos e admirados em diálogo um com o outro, como pendants. Os quadros têm praticamente as mesmas dimensões, ambos são das mãos do mesmo pintor e foram concebidos na mesma ocasião, no momento em que Moroni passava por Trento pela segunda vez, entre 1551 e 1552. Os dois personagens são representados de pé e de corpo inteiro, viradas em três quartos para seu lado esquerdo, e os olhos se voltam para encarar o espectador. Os dois irmãos situam-se em ambientes muito semelhantes e são igualmente acompanhadas por seus fieis cães. Ludovico Madruzzo seria o sucessor de Cristoforo Madruzzo como príncipe-bispo, enquanto Gian Federico foi apresentado pelo pai à corte de Carlos V e pertenceu, por alguns anos, ao séquito imperial.

Os retratos dos dois sobrinhos são provavelmente pouco posteriores e foram certamente pensados em relação ao retrato do cardeal, para serem exibidos em conjunto, visto que permaneceram juntos no Castelo del Buonconsiglio por toda a época em que viveram os três Madruzzo. O paralelismo entre os três quadros é manifesto: eles estabelecem uma conversação entre si e evidenciam no campo visual o princípio de quem era o governante tridentino, e quem eram seus assessores e futuros líderes locais. Dessa forma, Cristoforo Madruzzo parece querer fundar, visualmente, uma dinastia familiar, o que será de fato concretizado: ele é o primeiro de quatro príncipe-bispos da família Madruzzo que governam Trento sucessivamente, entre 1539 e 1658, constituindo o que ficou denominado como “il secolo dei Madruzzo” (DAL PRÀ, 1993: 11).

\*\*\*

Porém, o relógio mecânico está presente apenas no retrato de Cristoforo, e para a devida análise da tela, é preciso compreender o que ele significaria ali. As primeiras representações de relógios em obras de arte estavam ligadas às questões morais que cercam o objeto que é símbolo da passagem do tempo, na visão estoica da lembrança da morte e no aviso de que se deve agir com temperança para que as vaidades mundanas não nos perturbem. Com a evolução tecnológica do próprio mecanismo, ele passou a estar cada vez mais presente em retratos, a partir do final do século XV, e adquiriu significados relacionados à vida prática, fosse como marca de status social ou como atributo da prática profissional – no caso de mercadores e navegadores. Tiziano é um caso incomum de particular interesse pelo objeto, pois este está presente em quase uma dezena de retratos de sua autoria<sup>4</sup>.

A familiaridade do pintor com os relógios pode se dever a suas viagens ao maior polo relojoeiro renascentista, a cidade imperial de Augsburg. Além disso, a paixão de Carlos V pelas maravilhas mecânicas deve ter contribuído para consolidar no artista um interesse já insurgente.

O gosto de Carlos V por relógios está relacionado, conforme argumenta Maria Inês Aliverti, ao livro de seu pregador e historiógrafo, Antonio de Guevara, *Relox de Principes* (ALIVERTI, 2004). Esse texto é uma obra político-moral entre as mais difundidas e importantes da época, verdadeiro sucesso editorial em escala europeia nos séculos XVI e XVII, tendo sido traduzido para várias línguas<sup>5</sup>. Ele é resultado da fusão de duas

<sup>4</sup> Retrato de Eleonora Gonzaga. 1538. Óleo sobre tela. 114x102cm. Florença, Uffizi. Paulo III e seus sobrinhos Alessandro e Otavio Farnese. 1546. Óleo sobre tela. 210x174cm. Nápoles, Galerias Nacionais de Capodimonte. Retrato de Sperone Speroni, c.1544. Óleo sobre tela, 113 x 93,5 cm. Treviso, Musei Civici sede di Santa Caterina, inv. P.273. Retrato de Carlos V e Isabel de Portugal. 1548. Óleo sobre tela. Cópia atribuída a Rubens. Londres, Coleção Frank Sabin. Retrato de Antonio Perrenot de Granvelle. 1548. Óleo sobre tela. 112x86,5cm. Kansas City (Missouri), W. R. Nelson Gallery of art and M. Atkins Museum of Fine Arts. Retrato de um Suposto Cavaleiro da Ordem de Malta (O Cavaleiro do Relógio). 1550. Óleo sobre tela. 122x101cm. Madrid, Prado. Retrato de Fabrizio Salvaresio. 1558. Óleo sobre tela. 112x88cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

<sup>5</sup> Em um século e meio contam-se 33 edições espanholas e outras 58 entre francês, italiano, alemão, inglês e latim. *Horloge des Princes (L')*, Verbeté do LAFFONT-BOMPIANI, Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et tous les pays, Vol. III, 1968. T.F. Rigaud, 1608.

variantes de um mesmo tratado: o *Relox de Principes* (primeira edição de Valladolid, 1529) e o *Libro Aureo de Marco Aurelio* (Sevilha, 1528). Segundo Guevara:

“Este Relox de principes não é de areia, nem é de sol, nem é de água, e sim é relógio de vida, porque os outros relógios servem para saber a que horas é de noite e a que horas é de dia, mas este nos ensina como nós havemos de ocupar cada hora e como havemos de ordenar a vida. O fim de possuir relógios é para ordenar as repúblicas (...)” (ALIVERTI, 2004: 32)

Para Guevara, o relógio representa a relação entre o príncipe e seus conselheiros, as diversas partes da República, como se fossem as engrenagens e as rodas mecânicas funcionando sincronamente. A concepção da política de Estado renascentista foi com frequência associada à imagem do relógio, não apenas por Guevara. O mundo podia ser concebido como um maquinário, um relógio que gera e segue seu próprio movimento, mas que também necessita da intervenção do relojoeiro para ajustá-lo. A ideia do “relógio dos príncipes”, que o autor popularizou com seu texto, ecoa a mesma noção no plano da política.

Entre os retratos com relógios que Tiziano pintou, além do de Madruzzo, outro se destaca. Trata-se do Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle [figura 8], executado quando Tiziano se encontrava em Augsburg, convocado por Carlos V em 1548. Granvelle era bispo de Arras, embaixador e conselheiro pessoal de Carlos V, admitido em sua corte em 1543 (seu pai, Nicolas, já trabalhara na corte), mecenas das artes e responsável pelo gosto da corte espanhola por Tiziano. Granvelle aparece ao lado de relógios mecânicos ainda em outros retratos, como os pintados por Antonis Mor (1549) [figura 9] e por Willem Key (1561) [figura 10], além de duas cópias a partir da tela de Tiziano, cuja autoria não foi identificada.

Percebe-se que a presença de relógios em seus retratos era fundamental para Granvelle. Ele não apenas conhecia, mas havia sido aluno de Antonio de Guevara e era, portanto, sensível a seus preceitos: tanto em relação à figura do relógio, quanto sobre a imagem do soberano. Assim, Maria Ines Aliverti supõe a importância de Granvelle em relação à presença do relógio na retratística imperial:

“É minha opinião que o próprio Granvelle tenha sido o inspirador político dos vários retratos com relógios, inevitavelmente aqueles que o representam, mas também como exemplo aquele tizianesco do Madruzzo (...)” (ALIVERTI, 2004: 33).

O relógio presente no Retrato de Cristoforo Madruzzo talvez seja aquele que o cardeal recebeu de presente de Carlos V na ocasião de sua entrada na cidade de Trento, em 2 de julho de 1541, “alle ore 14”<sup>6</sup>.

Ao expor o mecanismo escondido atrás da cortina, Madruzzo torna-se coadjuvante de seu próprio retrato. A data “1552”, registrada uma segunda vez na tela, na lateral da caixa metálica, além da hora claramente visível indicada pelo ponteiro, nos faz pensar que Madruzzo não via no relógio apenas um objeto simbólico, e sim um objeto de comentário, a notação de uma data, de um momento preciso, o registro de um evento. Ora,

<sup>6</sup> Indicado por Marco Sartori, *La vita suburbana nel Cinquecento: il palazzo delle Albere a Trento ed il cardinal Cristoforo Madruzzo*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1988-1989, pp. 34-35. Apud in: VALCANOVER, op cit, p. 163 e PANCHERI, op cit, p. 63.

segundo a narrativa de Hubert Jedin, o grande relógio de torre que Madruzzo havia mandado construir na antiga residência episcopal marcava a primeira hora do dia no momento da primeira procissão do Concílio, em 13 de dezembro de 1545, cuja abertura foi oficializada uma hora depois, na segunda hora do dia. O ponteiro do relógio do retrato de Madruzzo aponta para as duas e quinze, ou seja, precisamente a hora da abertura.

Em 1548 o Concílio havia sido interrompido e transferido para Bolonha, por imposição do papa. Após seu retorno a Trento, em 1551, o mesmo foi novamente interrompido em 1552, devido à ameaça do avanço das tropas de Maurício, duque da Saxônia, sobre Innsbruck. A interrupção da reunião foi anunciada pelo próprio príncipe-bispo em 24 de abril de 1552. Mas é preciso lembrar: Cristoforo Madruzzo atuou diversas vezes como mediador entre as forças do papa e as do imperador. Não foi, porém, um mediador neutro, e sim principalmente um embaixador ou representante dos interesses do imperador. Para o príncipe-bispo tridentino, receber o concílio em sua cidade foi o mais importante evento de sua vida, sem o qual, provavelmente, pouco se teria registrado de sua pessoa.

Portanto, não é como cardeal, e sim como homem de Estado, fiel aos Habsburgo, em seus trajes negros, que Madruzzo se faz representar. Considerando este grande retrato de corpo inteiro, das mãos daquele que foi reconhecido como o maior retratista de sua época, tela que seria orgulhosamente exibida por Madruzzo como registro do comando de sua cidade, auxiliado por seus dois sobrinhos retratados por Moroni, o retrato marca simbolicamente o sentido de sua missão política e a fidelidade ao imperador. Com isso é possível ler na presença do instrumento mecânico, recebido como presente de Carlos V, o registro da hora da abertura do Concílio, recuperado na sua reabertura, constituindo assim uma continuidade simbólica da reunião e de seu papel como anfitrião e embaixador do imperador.





**Figura 1: (1552) Tiziano Vecellio, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Óleo sobre tela, 210 x 109 cm.**  
Museu de Arte de São Paulo (MASP).



**Figura 2: (1533) Tiziano, Retrato de Carlos V com o Cão., Óleo sobre tela, 192 x 111 cm.**  
Museo del Prado, Madrid.



**Figura 3: (1532) Jakob Seisenegger, Retrato de Carlos V com o Cão. Óleo sobre tela, 205 x 123 cm.**  
Kunsthistorisches Museum, Viena.





**Figura 4: (1540), Ludwig Neufahrer, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Medalha fundida e gravada em prata. 45,5 mm; 26,30 g. Bolzano, Coleção privada.**



**Figura 5: (1548), Ludwig Neufahrer, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Medalha fundida e gravada em bronze ou bronze dourado. 43 mm; 32,60 g. Dourada. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, coleção Negriolli.**



**Figura 6: (1551-1552) Giovanni Battista Moroni, Retrato de Ludovico Madruzzo. Óleo sobre tela. 202 x 117 cm. Chicago, Art Institute, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, inv. 29.912.**



**Figura 7: (1551-1552) Giovanni Battista Moroni, Retrato de Gian Federico Madruzzo. Óleo sobre tela. 201,9 x 116,8 cm. Washington, National Gallery of Art, inv. 1579.**



**Figura 48: (1548) Tiziano Vecellio, Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle. Óleo sobre tela, 112 x 86,5 cm Kansas City (Missouri), W. R. Nelson Gallery of art and M. Atkins Museum of Fine Arts.**



**Figura 49: (1549) Antonis Mor, Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle. Óleo sobre tela, 107 x 82 cm, Viena.**



**Figura 50: (1561) Willem Key, Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle. Fonte: Klassik Stiftung Weimar Museen, Weimar. Inv. G 1174.**

## Referências Bibliográficas

ALIVERTI, Maria Ines, “L’ammiraglio il gatto e l’orologio: la casa di Andrea Doria come teatro cerimoniale durante la visita di Filippo d’Asburgo (1548)”. In **Ricerche di Storia dell’Arte**, 81, 2004.

BRUSA, Giuseppe (curadoria). **La Misura del Tempo: L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo**. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 2005.

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.

CAMPBELL, Lorne. **Portrait Renaissance: european portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries**. New Haven and London. Yale University Press. 1990

DAL PRÀ, Laura (cur.). **I Madruzzo e l’Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658**. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993.

**Enciclopédia Italiana**. Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani.

JEDIN, Hubert, **Geschichte des Konzils von Trient**. Tradução: Storia del Concilio di Trento. Volume Terzo – 3vol.

JEDIN, Hurbert. **Kleine Konziliengeschichte**. Tradução: Breve Historia de los Concilios. Trad. Alejandro Ros. Barcelona: Editorial Herder, 1960.

MANCINI, Matteo. **Tiziano e le Corti d’Asburgo nei Documenti degli Archivi Spagnoli**. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998.

OBERZINER, Lodovico. **Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano**. Trento: Stab. Lit. Tip. Scotoni e Vitti, Ed. 1900.

PALLUCCHINI, Rodolfo. **Tiziano**. Firenze: Sansoni Editore, 1969.

WARNKE, Martin. **Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers**. Köln: DuMont, c.1985. Tradução: O Artista da Corte. São Paulo. Edusp. 2001.

## Usos e sentidos da estatuária nas doutrinas jesuíticas da Província Paracuaria

*Jacqueline Ahlert<sup>1</sup>*

As obras escultóricas talhadas por indígenas e padres nas doutrinas jesuíticas da Província Paraguaiá inserem-se num processo de longa duração, iniciado nas oficinas, em princípios do século XVII, mantido durante os 159 anos de administração da Companhia de Jesus e, por fim, dilatado e ressignificado durante os séculos XIX e XX, com derivações que chegam à contemporaneidade.

Os usos e sentidos conferidos às imagens são complexos. Na ambiência missional, estátuas de santos presentificavam o sagrado em capelas, igrejas e nos ambientes domésticos. No transcurso dos anos, foram alvo de roubos, incêndios e destruições causadas por incursões bélicas e de apropriação do espaço simbólico e geográfico das doutrinas. Inúmeros exemplares resistiram, protegidos em casas particulares e acervos de museus brasileiros sul-rio-grandenses, uruguaios, paraguaios e argentinos. Tais imagens são testemunhos da sensibilidade e interpretação dos ameríndios sobre os dogmas e a iconografia católica europeia, e sob a ótica da história cultural e da arte podem iluminar aspectos relevantes do complexo processo de missionalização de nativos pela Companhia de Jesus.

De acordo com Veyne (1995), no ensaio Foucault revoluciona a história, são as práticas e as relações que determinam os objetos. “O objeto não é senão o correlato da prática” (p. 159), engendrado pelo contexto dos seus promotores. O paradoxo e a tese central – em que Veyne se fundamenta em Foucault –, seriam, portanto: “o que é feito, o objeto, se explica pelo que foi o fazer em cada momento da história” (p. 163). No entanto, ciente dos perigos de assumir a ideia de que as imagens expressam o “espírito da época”, considera-se, igualmente, o pensamento plástico e as intervenções subjetivas do artesão na talha missioneira, na expansão dos limites da linguagem.

No domínio das negociações simbólicas, estão os trajetos e intervenções, as funções e significados atribuídos à estatuária e nela plasticamente expressos. Ainda que seja peremptório que funções distintas alteravam a estética das esculturas, de que modos a dialética produtor-receptor condicionava as características da imagem? Nas esferas da remanescência, quando as estátuas constituíam um elo com o passado missional, o que cingiu o vínculo imagem-memória? E, posteriormente, como se estabelece a relação imagem-espectador, no âmbito museológico e patrimonial, alienado dos usos que determinaram a configuração da estatuária? Eis alguns dos problemas que norteiam a construção desse artigo.

### A imagem e os missioneiros

Nas Missões Jesuíticas, as imagens, utilizadas em resposta à necessidade de estabelecer formas iniciais

---

<sup>1</sup> Doutora em História Ibero-Americana pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestre em História e licenciada em Artes Visuais pela Universidade de Passo Fundo. Professora da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo, coordenadora da especialização em Arte Visuais: fotografia, vídeo e outras tecnologias; pesquisadora-responsável pelo inventário do acervo de estatuária missioneira, do Núcleo de Documentação Histórica do Mestrado em História - PPGH-UPF. Email: ahlert@upf.br

de diálogo, embarcaram com os padres desde a Europa, na forma de gravuras, pinturas e esculturas. Uma vez estabelecidos na América do Sul, os ícones – como ocorre desde os primórdios do cristianismo –, foram sendo recriados e transformados segundo projeções que o contexto cultural e social circunscrevia.

O Concílio de Trento havia sido de suma importância para sistematizar as estratégias de evangelização, destacando a potencialidade das imagens. Promulgou, em sua última sessão de trabalho, o decreto sobre a veneração às relíquias dos santos e as imagens sagradas. Embora tenha apontando para um novo direcionamento, no sentido de buscar o controle sobre a execução dos novos programas iconográficos, o texto conciliar não impôs de fato nenhum sistema de regras muito preciso para a execução dessas obras.

De certa forma, isso garantiu (e protegeu legalmente os jesuítas) a flexibilidade da figuração dos ícones. Tudo indica que os artesãos não sofreram a pressão da representação correta. Entretanto, os julgamentos sobre o prejuízo qualitativo da atividade artesã autônoma foram recorrentes. Deveriam exercer os labores nas oficinas, caso contrário “o fazem de todo mal”, advertia Sepp em fins do Seiscentos (Cf. SEPP, 1971).

Os padres visitavam as oficinas diariamente. A produção de esculturas era significativa, os artesãos esculpam para as demandas de seu próprio povoado, mas também sobre encomenda. No entanto, havendo material e conhecimento técnico, algumas imagens eram produzidas fora desse espaço vigiado pelos curas.

Algumas talhas permitem entrever o modelo barroco de que receberam influência ou inspiração. Outras rompem bruscamente com tal protótipo, libertam-se do cânone e manifestam a sensibilidade indígena, que endurece os panos criando ângulos no lugar das curvas, contidos em seus voos, aproximados da estrutura corporal do personagem e conectados ao tronco de cedro que foi sua base. O resultado é uma estrutura simultaneamente complexa e simétrica, mais atenta aos valores da forma do que ao teor da expressão (ver figuras 1, 2 e 3).

Fora das imponentes paredes das igrejas, as imagens dos santos libertavam-se da imobilidade das grandes proporções e, pequenas e leves, partilhavam o cotidiano indígena. A mentalidade linear europeia, possivelmente, não alcançava o universo cíclico no qual haviam penetrado os ícones católicos. Os cultos às imagens, “veneradas com devoção e invocadas pelos indígenas” (SEPP, [1691] 1943, p.179), tornou-se rito incorporado por meio da mediação realizada pelas concepções anímicas presentes na cosmovisão dos missionários.

Os santos acompanhavam os índios à roça, participavam das festas. Acreditava-se que protegiam as casas, curavam doenças, auxiliavam partos – “tomar a imagem, e ter um parto tão súbito e feliz, foi um só ato” (MONTROYA, [1639] 1985, p. 215) –, interferiam no cotidiano missionário e promoviam a conjugação dos acervos. O sistema anímico<sup>2</sup> deu sentido à didática barroca, às imagens, aos santos como seres dotados de vida e poder.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Termo cunhado por Philippe Descola. Em: DESCOLA, Philippe. *La Nature Domestique: Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1986. O animismo, para além da compreensão redutora e generalizante – de atribuir “ânima a objetos inanimados” –, é pensado nas suas dimensões relacionais sociais, vinculadas à cosmovisão do grupo. Porém, ainda que bastante elucidativas, as formulações de Descola não abarcam a totalidade da problemática de um contexto peculiar como o missionário. O modelo anímico de relações entre humanos e não humanos requer uma elaboração específica para a cosmologia indígena-missioneira.

<sup>3</sup> São inúmeros os milagres que ocorrem pela interseção dos santos. Relativo a partos, Santo Inácio era, sem dúvidas, o santo mais agenciado. Na redução de Santa Tereza (atual região do município de Passo Fundo/RS), em 1633, estava para morrer uma índia que havia dado a luz. Quando o padre chegou a sua casa, mal se sentia sua palpitação, “batizou-a como catecúmena, pois conhecia seu desejo de ser cristã, e ofereceu uma missa para sua saúde a Santo Inácio. Logo começou a respirar e a voltar em si, de maneira que, quando voltou pela manhã para vê-la, estava curada e amamentando ao filho” (MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS, 1969, p. 92).



Essas esculturas contêm a expressão do desenvolvimento da autonomia religiosa e estética dos missionários, indexando significados de diferentes universos culturais. Carregadas da historicidade do processo de interiorização da fé no cotidiano das Missões, nos aproximam da compreensão de uma nova dinâmica de orientação da experiência religiosa, do contexto como a fé e a devoção passaram da imagem e de seu significado no imaginário dos índios até sua introdução nas residências desses indivíduos, perpetuando uma prática religiosa coletiva e individual.

### **A imagem e a memória**

Por onde quer que transitassem, os missionários estavam acompanhados das imagens. De tal forma que, em todo período colonial, se caracterizaram como misioneros por serem índios cristianizados e devotos de um adstrito panteão de santidades, da qual se provia “as maletas das chinas<sup>4</sup> em suas viagens e, como os Penates<sup>5</sup> dos romanos, eram expostas no interior dos copês,<sup>6</sup> quando os podiam construir para receberem as manifestações devotas da família” (OLIVEIRA, [1818] 1842, p. 335), nos mais variados confins platinos.

No período jesuítico, os povos localizados na Banda Oriental do rio Uruguai – conhecidos posteriormente como “Sete Povos das Missões” – contavam com uma cifra próxima a trinta mil habitantes, quando as primeiras incursões bélicas, ocasionadas pelo Tratado de Madri, insinuaram-se na região.<sup>7</sup> Com o Tratado e a consequente Guerra Guaranítica (1753-1756), inúmeros índios missionários execrados pela brutalidade e barbárie espanhola iniciaram uma grande migração, acompanhando o exército português. Outros, no entanto, permaneceram nas reduções, mesmo após o fim da fase reducional administrada pelos jesuítas, com a expulsão da ordem, quando a tutela foi conferida aos dominicanos, franciscanos e mercedários.

A desestruturação resultou em movimentos migratórios de grupos de missionários, sobretudo nos períodos de guerra, uma vez que muitas famílias acompanhavam os índios arregimentados pelos exércitos hispano-platino e luso-brasileiro.

Por óbvio, o trabalho nas oficinas também enfraqueceu, atingindo diretamente a produção das esculturas de maior vulto. Junto a esse déficit, devem-se somar os constantes ataques e roubos a que estas imagens estiveram submetidas a partir da retirada dos loyolistas e, sobretudo, durante o século XIX.

O mais significativo neste processo para o estudo da imaginária é a dilatação do espaço de movimentação dos indígenas missionários nos vários segmentos da sociedade colonial, seja como empregados em tarefas rurais ou urbanas, seja pela via da mestiçagem, principalmente pelo casamento e concubinato com índias guaranis. Esse, sem dúvida, foi um dos modos através dos quais a estatúria espalhou-se (num primeiro momento) pelo atual estado do Rio Grande do Sul.

<sup>4</sup> De chinas eram designadas as mulheres indígenas e mestiças.

<sup>5</sup> Na mitologia romana, os penates eram os deuses do lar, responsáveis por bem-estar e prosperidade nas famílias. Eles compartilhavam o altar da deusa Vesta, no centro da casa. Assim como as miniaturas missionárias, essas imagens eram veneradas no âmbito doméstico e carregadas em viagens.

<sup>6</sup> Pequenas cabanas construídas de madeira e palha.

<sup>7</sup> Um documento do arquivo da Companhia de Jesus de Madri, com o senso de 1753, totalizava 6.144 famílias, 29.052 pessoas nos povos orientais, assim distribuídas: São Borja, 633 famílias, 3.493 pessoas; São Luís, 800 famílias, 4.245 pessoas; São Lourenço, 474 famílias, 1.838 pessoas; São Nicolau, 968 famílias, 4.245 pessoas; São João, 772 famílias, 3.228 pessoas; Santo Ângelo, 1.137 famílias, 5.105 pessoas; São Miguel, 1.360 famílias, 6.898 pessoas. Ver: MAEDER, Ernesto; BOLSI, Alfredo S. La población de las misiones guaraníes (1702-1767). In: Estudios Paraguayos, vol. II, nº 1. Asunción: Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, 1974.



Como observou o viajante francês Auguste de Saint-Hilaire, em 1821, a alma da experiência missioneira esteve no alto conteúdo sacro que teve a mesma, na religiosidade que impregnava todas as condutas e atividades. Esse costume, ambiência ou mentalité (Cf. THOMPSON, 1998, p.14), remanescia na vivência das famílias espalhadas em rancherios nas imediações das antigas reduções, ou no próprio pueblo, nos acampamentos militares, nas chácaras e estâncias.

Encontra-se ainda grande número de guaranis que sabem e ensinam a seus filhos o catecismo, em língua vulgar, e as orações que os padres da Companhia de Jesus tinham composto (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 362).

Juntamente aos resquícios de práticas religiosas, havia se conservado o culto e devoção às imagens. Restos de esculturas, “encontram-se em todas as casas e foram tirados das igrejas destruídas da margem direita do Uruguai e das capelas que tiveram a mesma sorte nas aldeias portuguesas” (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 362-3).

A parte da história composta por fontes escritas, primárias e secundárias, dos censos, registros de batismo, das narrativas realizadas por viajantes, dos relatórios redigidos por militares e administradores, e mesmo, a parte do que dizem as próprias imagens – como cultura material emanada da vivência – e a historicidade dinâmica em que estiveram inseridas, as representações escultóricas missioneiras têm outras histórias. As leituras de sentido que receberam as imagens ao longo de 400 anos (desde 1609), fecham um ciclo com a atribuição de valor simbólico que carregam na contemporaneidade.

### **A imagem e o espectador: entre o valor artístico e o religioso**

A remanescente das imagens está envolvida por histórias de herança familiar – dada especialmente por casamentos entre as índias missioneiras e os povoadores, posto que, muitas imagens acompanharam as mulheres –, como retribuição a favores prestados, presentes singelos de indivíduos que tinham as estátuas como bens simbólicos; como ethos identificatório, mantendo a função de culto, entre alguns grupos. Parte destes remanescentes converteu-se em coleção particular, outra foi coletada ou doada a museus, outras frações ainda permanecem no seio do culto familiar e algumas se converteram em insígnia da bricolagem religiosa brasileira, a exemplo das imagens missioneiras de Jesus Menino e de Nossa Senhora da Conceição, veneradas no “Centro Espírita de Umbanda Pai Oxalá”, em São Borja, no Rio Grande do Sul.

Estas imagens alcançaram o século XXI como bens simbólicos. A relevância dos acervos particulares não reside somente na perpetuação dos cultos domésticos ou nas estátuas em si, mas também na apropriação, identificação e práticas que as acompanham.

Valorizam-se suas formas barrocas suntuosas, como expressividade da maestria dos escultores indígenas. Da mesma forma, sua historicidade marcada pela estética indígena, como testemunhos materiais do processo único de “evangelização” de milhares de indígenas por uma ordem religiosa.

O olhar dos devotos (próximo ao dos seus executores e contemporâneos da imagem) é distinto do olhar patrimonial e, ainda mais, das projeções do colecionador. Pois, nos primeiros a noção da historicidade da imagem esta presente, contudo, seu valor de mercado não.

Conforme o historiador de arte e imagens Hans Belting, “as imagens sagradas melhor revelam seus significados através de seus usos” (1997, p. 397). O problema introduzido por ele, sobre o lugar da imagem na história do Ocidente, indica a complexidade dos sentidos das imagens missionárias, desde os seus “valores de forma” até os seus “valores de conteúdo”.

Problematiza este enfoque, o fato das imagens não terem sido talhadas para comporem o rol de objetos artísticos da história da arte da América Meridional, integrando livros de arte, catálogos de museus, ou mesmo, sendo objeto de pesquisa acadêmica.

Compreendidas sob a ótica de sua significação religiosa intrínseca, elas não apenas representavam um ser espiritual, mas eram tratadas como tal, sendo veneradas, invocadas, carregadas em andores nas procissões. No entanto, considerar que objetos de culto pouco têm a ver com a criação artística pode ser um tanto radical. Tratando da estatuária procedente das doutrinas, pela imanência cultural guarani, é certo que seus artesãos não possuíam a intenção de compor um novo estilo artístico. Nem mesmo concebiam as imagens como arte ou expressão individual e original de uma concepção de mundo exteriorizada na talha da madeira. No entanto, é inegável que exploraram certa liberdade criativa na manufatura de objetos de uso pessoal e familiar.

Ainda assim, a transformação da iconografia tradicional católica não se deu por ânsias artístico-expressivas, no sentido moderno do termo. O mais correto seria considerá-la inserida em um fenômeno de vontade de pertencimento. Os guaranis aspiravam por santidades coerentes com a sua cosmovisão, com a sua dinâmica, na qual a veracidade e a beleza da natureza repousavam naquilo que se pode apreender. Mantendo a função de *imaginatio*, as imagens “mediadoras entre os homens e o divino” tiveram na alteração da estética um dos elementos de sacração da interatividade entre o ícone e quem o vê, “ou que, mais exatamente, é visto por ele” (SCHIMITT, 2007, p. 45).<sup>8</sup>

A intenção principal na alteração do ponto de vista é abranger as imagens como objetos universais de indagação, com recursos de investigação próprios, que vão além das qualidades estéticas e formais.

Enfim, é indispensável a valoração destas obras enquanto manifestação religiosa popular do século XVIII e XIX no Rio Grande do Sul, não obstante, pela necessidade de atribuição de valor histórico e artístico para o acervo missionário, de uma maneira geral, como forma de garantir a permanência e a integridade deste patrimônio.

---

<sup>8</sup> Discordando em alguns aspectos de Hans Belting, Schmitt justifica que sua preferência pelo termo imagem a propósito da Idade Média, não ocorre para fazer oposição ao termo arte, mas para restituir-lhe todos os seus significados e domínios.



**Fig. 1: Escultura realizada por artesãos missioneiros.  
Imagem de N. S. da Conceição, 108 cm x 60 cm.  
Acervo: Museo de Santa Maria de Fé/PRY.**



**Fig.2: Escultura realizada por artesãos missioneiros.  
Imagem de N. S. da Conceição, 42 cm x 14 cm.  
Acervo: Museo San Bernardino. Montevideu/URY**



**Fig. 3: Escultura realizada por artesãos missioneiros.  
Imagem de Nossa Senhora Conceição, 11,5 cm x 5 cm.  
Acervo: Família de Aparício da Silva Rillo. São Borja/RS.  
Fotos: Jacqueline Ahlert**

### Referências bibliográficas

- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pela Província do Rio Grande do Sul (1858)**. São Paulo: Ed. USP, 1980.
- BELTING, Hans. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados (SP): 11 (5), 1991.
- FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- MÂLE, Émile. **El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y Madrid: Encuentro D. L.2001**.
- MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS. **Do Tratado de Madri à Conquista dos Sete Povos (1750-1802)**. Introdução, notas e sumário de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.
- MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS. **Coleção micro-filmada**. Centro de Pesquisa Histórica da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. In: Revista brasileira de história, v. 23, n. 45 (2003), p. 97-115. In: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext...](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext...) Acessado em 10/06/2010.
- MONTOYA, Antônio Ruiz de. **Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas províncias do Paraguay, Paraná, Uruguay e Tape**. Porto Alegre: Martins Livreiro, [1639] 1985.
- OLIVEIRA, José Joaquim Machado de. Episódio de um diário das campanhas do Sul (1818). **Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico Geographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia de D.L. dos Santos, 1842, tomo quarto, publicado entre as p. 331-349.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: Edusc, 2007.
- SEPP, Antônio. **Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos**. São Paulo: Livraria Martins, [1691] 1943.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VEYNE, Paul. Comment on écrit l'histoire. In: **Foucault révolutionne l'histoire**. 3 ed. Brasília, UNB, 1995.
- VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas das mentalidades desde a Idade Média até o século XX**. São Paulo: Ática, 1997.

## FOTOFORMAS (1946-1951): QUANDO O “MARGINAL” TORNA-SE ARTE!

*Jaqueline Maria Trindade Silva<sup>1</sup>*

O presente artigo tem por objetivo apresentar o fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1998) e suas fotografias Fotoformas<sup>2</sup> (1946-1951), que inauguraram a fotografia no campo das artes no Brasil e a relação delas com as obras genericamente denominadas como “marginais” ou de excluídos do sistema cultural: de pacientes de hospitais psiquiátrico<sup>3</sup>; a Art Brut de Jean Dubuffet (1901-1985), que introduziu o termo, em 1945, para se referir a esse tipo de arte “marginal” ou selvagem e qualificá-la artisticamente; além de atribuí-lo aos artistas que produzem arte fora de qualquer estabelecimento oficial de arte; Paul Klee (1879-1940) que também baseou sua arte no primitivo e no infantil, daí a correlação com a arte dos psicóticos e que também foi uma orientação na obra de Barros.

O artista plástico, designer e fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1998) introduziu a fotografia como arte no Brasil com a série Fotoformas (1946-1951), a qual resgatou um período em que a fotografia brasileira começou a ser usada como expressão artística e introduzida nos museus, galerias de arte e Bienais.

As Fotoformas se destacaram como exemplo de construção estética de caráter geralmente abstrato na fotografia que se vinculou ao experimentalismo das artes plásticas. Geraldo de Barros procurou explorar com total liberdade e autonomia novas possibilidades metodológicas e conceituais na forma de pensar e experimentar a fotografia como vinha praticando no âmbito das linguagens plásticas. Paulo Herkenhoff assegura (HERKENHOFF, 2013: 311):

O Geraldo representa um corte no processo da fotografia no Brasil. Era um momento que coincidia com o desabrochar do fotojornalismo – com as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* –, de modo que o país produzia e possuía uma imagem documental bastante sofisticada de si mesmo. Geraldo, no entanto, constrói uma outra possibilidade para a fotografia, ao mesmo tempo em que faz uma correlação com as demais artes visuais, pondo uma complexidade conceitual que a fotografia até então não tinha no Brasil.

Consideraremos as Fotoformas e a própria identidade de Geraldo de Barros como “marginal” devido ao seu caráter visionário/pioneiro nas artes de meados do século XX e também por ter estado à margem do sistema cultural da época.<sup>4</sup>A postura de Barros como artista “marginal” podia ser percebida na forma como

<sup>1</sup>Universidade Federal de São João del Rei- UFSJ – Mestrado em andamento em História – Bolsista UFSJ.

<sup>2</sup>Considera-se a série Fotoformas como um conjunto de fotografias que abrangem imagens com estilos diversos: imagens influenciadas pelo Concretismo apresentando estilos abstrato-geométrico e construtivista; imagens com características mais lúdicas que apresentam desenhos gráficos, etc.

<sup>3</sup>É importante lembrar que essa relação e influência das Fotoformas com as obras dos psicóticos não é geral, mas, que existem alguns elementos presentes nesse conjunto fotográfico. O interesse do artigo é também mostrar que o contato com o trabalho de Nise da Silveira foi relevante dentro de um ponto de vista humano e ético no contexto da arte construtiva, no qual Geraldo de Barros fez parte.

<sup>4</sup>Cabe destacar que esse caráter “marginal” não impossibilitou Barros de ocupar postos importantes, por exemplo, a convite de Pietro M. Bardi, Barros dirigiu o primeiro laboratório de fotografia do Masp, além de ganhar uma bolsa de estudos para o exterior de Chateaubriand. Sem contar, a sua permanência no Foto Cine Clube Bandeirante. Porém, isso não quer dizer que ele não tenha se sentido ‘à margem’ ou isolado no contexto daquela época. Mesmo sendo considerado um pioneiro para muitos artistas, Barros no interior do Foto Cine Clube Bandeirante (cuja, maioria ainda era ligada ao tradicionalismo) incomodava muitos fotógrafos, principalmente por causa de suas experiências fotográficas e intervenções nos negativos.

ele fazia concomitantemente a pintura, o desenho, a gravura, a fotografia – sobre isso, ele chegou a afirmar: “a fotografia é para mim um processo de gravura”.<sup>5</sup> Além disso, ele fez tudo contrariamente ao que um manual de regras básicas de fotografia indicava para fazer, ao adquirir a sua Rolleiflex 1939 : Barros manuseou o negativo, rodou o filme para trás, fotografou contraluz, virou a câmera de várias formas, etc. Ele era consciente do que era convencional, mas foi no não convencional que esteve a base para a sua experimentação. O artista possuía uma relação extremamente racional com o fotográfico, pois antes de captar uma imagem, ele procurava sempre compô-la em sua mente e, além do mais, as suas obras são bastante organizadas no espaço de composição.

Sobre esse caráter transgressor e “marginal” na arte fotográfica de Geraldo de Barros, é relevante assinalar as intervenções que o artista introduziu com instrumentos de trabalho ao fazer desenhos no negativo com tinta nanquim e ponta seca. Pode-se afirmar que são essas intervenções plásticas que tornaram as Fotoformas um caso particular e complexo na história da Fotografia<sup>6</sup> e também as levaram a uma incursão na arte “marginal” no âmbito da fotografia. Segundo Helouise Costa (COSTA, 2004: 43):

Até então o processo fotográfico tradicional – fotografar, revelar, ampliar – permanecia íntegro. Geraldo de Barros foi o primeiro moderno do Foto Cine Clube Bandeirante a realizar intervenções neste processo, dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica.

O aspecto inovador e “marginal” de Barros foi o de trazer uma autonomia à fotografia brasileira e de inseri-la no campo experimental. Esse comportamento “marginal” na postura e na obra de Barros chocou imensamente os locais tradicionais da época, como o Foto Cine Clube Bandeirante, causando rupturas permanentes naquele contexto artístico.

A “marginalidade” na sua arte estava presente no rompimento com o passado que a fotografia tradicional estava vinculada e, na busca por uma transgressão da própria linguagem e técnica fotográfica. Sobre esse caráter pioneiro e marginal nas Fotoformas, é interessante associá-la ao conceito de “fotografia expandida” ( que pode ser também visto como fotografia experimental, criativa, manipulada, etc.) elaborado por Rubens Fernandes Júnior e que se localiza na experiência ou nos próprios procedimentos utilizados pelo artista. O pesquisador inseriu as experimentações de Geraldo de Barros e também do carioca e pioneiro José Oiticica Filho (1906-1964) dentro dessa concepção, pois ambos ampliaram a área de atuação da fotografia brasileira aproximando-a do campo das artes. Como define Rubens Fernandes Jr. (FERNANDES JÚNIOR, 2006:11):

A fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que, desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia,

---

<sup>5</sup> BARROS, Geraldo. Sobras + Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>6</sup> “É, no entanto, depois de começar a fazer desenhos sobre os negativos das fotos que Barros atinge um grau de criatividade que o torna interessante para qualquer espectador”. PIZA, Daniel. “Os artefatos de um desenhista da luz”. Bravo! São Paulo, Ed. 26, Nov. 1999, p. 68-70.



que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática do fazer fotográfico.

Sobre a influência da arte “marginal” na obra de Geraldo de Barros e a sua formação humanística, cabe destacar que, estiveram diretamente associadas às visitas ao Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Cabe destacar que dois fatores foram fundamentais para o contato de Barros com o universo da arte “marginal”, particularmente, a dos pacientes psicóticos: a aproximação com o importante crítico pernambucano Mário Pedrosa (1900-1981) e com a psiquiatra alagoana Nise da Silveira (1906-1999). Mário Pedrosa frequentou o Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, em Engenho de Dentro (Rio de Janeiro) e foi uma grande influência na arte e na vida de Barros. É importante lembrar que foi Mário Pedrosa quem introduziu no Brasil o termo arte virgem, cuja concepção difere um pouco da art brut, visto que, esta visava o lado mais irracional e instintivo do homem, o que poderia ocasionar em desarmonia e brutalidade, à medida que, em Pedrosa, o inconsciente se baseava em um interior organizado que tinha suas bases nas leis da Gestalt<sup>7</sup> que resumiam em equilíbrio, simetria, unidade, ritmo, etc. Além disso, foi Pedrosa quem apoiou publicamente o valor artístico das obras feitas pelos pacientes de Nise da Silveira e quem deu apoio às primeiras escolinhas de arte infantis dirigidas por Ivan Serpa (1923-1973). Para o crítico, não existia oposição entre arte virgem e a arte construtiva, pois ambas refletiam a estética universal das leis da Gestalt. A médica psiquiatra Nise da Silveira criou no Hospital Psiquiátrico Pedro II, em 1946, a Seção de Terapêutica Ocupacional – STOR (atual Museu de Imagens do Inconsciente), na qual, entre outras atividades, estabeleceu uma oficina de artes plásticas. Alguns pacientes, tais como Emygdio de Barros (1895-1986), Carlos Pertuis (1910-1977), Raphael Domingues, entre outros, passaram a frequentar o ateliê de artes plásticas dirigido e fundado pelo artista plástico Almir Mavignier (1925). Para Nise da Silveira a terapia e a arte eram duas bases importantes para a reestruturação psíquica do indivíduo.

Outra questão interessante é que a psiquiatra ajudou a consolidar o movimento construtivo no Rio de Janeiro na sua fase inicial<sup>8</sup>, além de polarizar os aspectos humanos da arte construtiva no Brasil. Sobre esse contexto no Engenho de Dentro, no qual Geraldo de Barros conviveu com essa geração construtiva inserida na arte humanizada e terapêutica de Nise da Silveira, o curador Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF, 2013: 314) resume brevemente a participação que esse momento histórico repercutiu diretamente na vida de Barros: “De modo que Geraldo de Barros compõe esse momento, que vai dar, digamos, ao artista construtivo uma espessura ética”.

Sobre as influências formais na obra de Geraldo de Barros, Heloísa Espada Rodrigues Lima (LIMA, 2006: 80) sugere que as visitas do artista ao Hospital Psiquiátrico no Engenho de Dentro tiveram consequências nas Fotoformas: “Pela semelhança entre desenhos de Raphael e Barros e pelo fato do último ter trabalhado praticamente com a mesma figura de Retrato na fotografia A Menina e o Sapato...”. Podemos observar as analogias entre os desenhos de Geraldo de Barros e Raphael Domingues [Figuras 1 e 2] e os retratos de Barros [Figuras 2 e 3] e a semelhança deles na fotografia A Menina e o Sapato. [Fig.4]

<sup>7</sup> Foi através de Mário Pedrosa que Geraldo de Barros conheceu a Gestalt e, inclusive, o próprio nome das Fotoformas foi influenciado por essa teoria ou psicologia da forma de origem alemã.

<sup>8</sup> O período em que Geraldo de Barros conviveu no Engenho de Dentro (final dos anos 1940, início dos anos 1950) coincidiu com o período em que ali frequentaram os artistas construtivos Almir Mavignier, Abraham Palatinik (1928), Ivan Serpa (1923-1973), Hélio Oiticica (1937-1980) e Waltércio Caldas (1946).

O que chama a atenção nos desenhos de ambos os artistas é a abstração de detalhes, a harmonia de traços e o caráter da ‘espontaneidade’. Observa-se que os aspectos abstratos foram bastante presentes nas obras desses artistas. A série Fotoformas foi considerada como um marco na fotografia abstrata e moderna no Brasil, enquanto que, Domingues fazia desenhos considerados modernos, cujos traços eram predominantemente de estilo abstrato. Em ambos, existe a presença do aspecto lúdico, o qual contribui para reforçar a ideia da arte marginal inserida nessas obras.

Nota-se que os temas dos grafismos denotam ter uma percepção lúdica e são recorrentes nas Fotoformas - por exemplo, nas imagens Máscara Africana [Fig.5]; Sem título [Fig. 6]; A Menina e o Sapato [Fig.4]. Segundo Heloísa Espada (LIMA, 2006: 83) “São como um jogo de descobrir imagens em formas do cotidiano: ver os olhos do gato em tijolos, a máscara africana num portão, a boca e o nariz da menina na bota”.

Algumas Fotoformas apresentam alternativas como jogos lúdicos, inclusive, a possibilidade de leituras que algumas obras oferecem ao espectador. Por exemplo, em O rei e o gato [Fig.9] e O gato e o rei [Fig.10], Barros apresenta ludicamente a mesma foto duas vezes invertendo sua posição e a ordem das palavras no título.

Sobre o pintor suíço e professor da Bauhaus Paul Klee (1879-1940), além dessa influência dos aspectos lúdicos, Barros aderiu também as características abstratas e o grafismo, dando valor à forma, em particular a geométrica, que se baseava nas leis da Gestalt. O historiador de arte Argan ( ARGAN, 1992 : 447) observa:

Klee também se interessa profundamente pelas atividades gráficas das crianças: elas se lhe afiguram como os primeiros atos de um pensamento que procede por imagens e não tanto por conceitos, e que pode chegar, como chegou nas civilizações do Extremo Oriente, aos ápices supremos da poesia e da filosofia.

Analisando o plano de composição da Fotoforma [Fig.7], na qual o tema é o desenho de uma trama linear composta no chão pela projeção das sombras das formas de uma cadeira e seus ritmos. Observa-se que Barros esquematiza sempre de forma racional os aspectos gráficos que se encontram no jogo lúdico, porém concreto da sombra projetada em linhas contínuas e perpendiculares explícitas. Podemos presenciar algumas linhas que, além de construir outros formatos geométricos, dão ritmo e padrão de curvas para a composição, o que dão uma nova cadência e movimento para a imagem. Essa imagem nos remete a alguns trabalhos de Klee [Fig.8], particularmente sobre a noção da abstração e do grafismo, os quais eram muito constantes em suas obras.

A cadeira tem uma conotação social<sup>9</sup> e humana para Barros, pois simboliza a ideia de interação e sociabilização e durante a fase do design iria predominar a sua atenção voltada para essa percepção de

<sup>9</sup>... Todo seu trabalho é multiplicável e encerra evidentemente uma filosofia e um comprometimento social. A criação do cartaz, da foto e do design envolve o objetivo da seriação, distribuição e consumo em larga escala. O produto da criação é, portanto considerado como um todo divisível e concebido como um processo de seriação. Logo, a matriz original deve conter em si a relação afetiva com a massa anônima. Esta é uma das bases da boa forma, daquela que adquire, pelo uso, uma identidade específica e que estabelece um significado em relação ao homem. É esta relação que o artista trabalha no design de uma cadeira, na matriz de um cartaz, no seccionamento do espaço de uma foto ou na pintura de fragmento de um outdoor. Trata-se acima de tudo de um designer das coisas diretamente ligadas ao homem”. ABRAMO, Radhá. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.141.

civilidade. Como se pode verificar, essa caracterização social e humana na obra de Barros teve como base importante a proximidade com os trabalhos de Nise da Silveira e o contato com Mário Pedrosa.

Entendemos que o trabalho em conjunto de Nise da Silveira e Mário Pedrosa, no Brasil (sem contar também o do médico e crítico de arte Osório César<sup>10</sup>, em São Paulo) e de Jean Dubuffet, na França foram imprescindíveis para a valorização da arte “marginal”. Segundo João A. Frayze-Pereira (FRAYZE-PEREIRA, 2003):

Com efeito, quando Dubuffet, na França, ou Mário Pedrosa e Nise da Silveira, no Brasil, introduziram pela primeira vez essas obras incomuns nos espaços destinados aos ritos de celebração da arte, como os museus e as galerias, abriu-se ao pensamento um campo no centro do qual figura a seguinte questão: o que sucederá ao artista? E muito resumidamente, pode-se dizer que na moldura de uma exposição legitimada pela cultura, a “expressão marginal” certamente ganha o selo de “obra de arte”. O marginal, o louco, o psiquiatrizado torna-se artista e aos olhos do espectador “gênio”.

Assim sendo, após 1945, a produção de naïfs, crianças e psicóticos teve reconhecimento no campo das artes. Esse período foi importante, pois a arte virgem junto com a abstração e a arte do Construtivismo adentraram nas instituições.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Osório César foi também crítico de arte e responsável pela Escola livre de Artes Plásticas, na qual frequentavam os internos do Hospital do Juqueri em São Paulo. Sem contar que, Geraldo de Barros teve acesso aos trabalhos dos internos do Hospital do Juqueri.

<sup>11</sup> Em 1948, o MASP apresentou a exposição com os trabalhos dos internos do Hospital do Juqueri e, em 1949, expôs as obras dos pacientes de Engenho de Dentro.



**Fig.1 – (1949), Raphael Domingues, Sem título, nanquim sobre papel, acervo desconhecido.**

Fonte: Google Imagens.



**Fig.2 – (1950), Geraldo de Barros, Retrato, Desenho com papel carbono, Acervo MAC/USP.**

Fonte: Google Imagens.



**Fig.3 – (1950), Geraldo de Barros, Retrato, Monotipia em cores sobre papel, Acervo MAC/USP.**

Fonte: LIMA, 2006



**Fig.4 – (1949), Geraldo de Barros, A Menina e o Sapato, Desenho sobre o negativo com ponta seca e nanquim, Acervo Musée de l'Elysée, Suíça.**

Fonte: Acervo Fabiana de Barros.

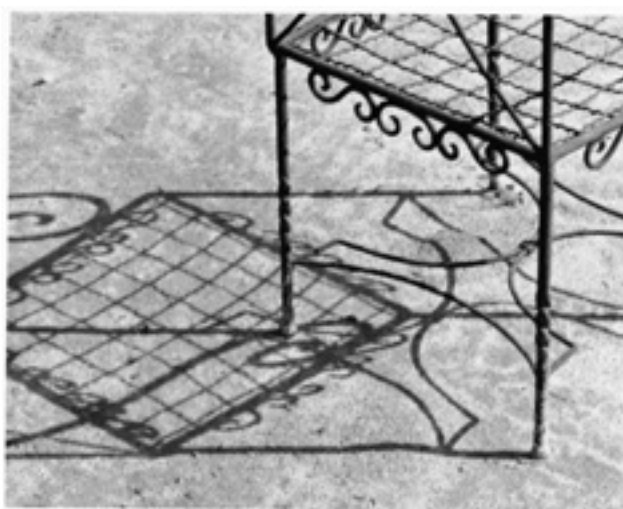


**Fig.5 – (1949), Geraldo de Barros, Máscara Africana, objeto fotográfico feito a partir de negativo riscado com ponta seca, acervo Musée de l'Elysée, Suíça.**

Fonte: Acervo Fabiana de Barros.



**Fig.6 – (1948), Geraldo de Barros, Sem título, desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim, acervo desconhecido. Fonte: Acervo Fabiana de Barros.**



**Fig.7 – (1949), Geraldo de Barros, Sem título, Clube de golfe São Paulo, Coleção George e Linda Kelly. Fonte: BARROS, 2013.**





**Fig.9 – (1949), Geraldo de Barros, O rei e o gato, ponta seca e nanquim sobre o negativo, Acervo Musée de l'Elysée, Suíça. Fonte: Acervo Fabiana de Barros.**



**Fig.10 – (1949), Geraldo de Barros, O gato e o rei, ponta seca e nanquim sobre o negativo, Acervo Musée de l'Elysée, Suíça. Fonte: BARROS, 2006.**



## Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. 10ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Fabiana de. **Geraldo de Barros: isso**. (Org. Fabiana de Barros). São Paulo: Edições SESC. 2013, p.11.

-----, **Sobras+Fotoformas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. **Estudos Avançados**. São Paulo, v.17, n. 49, Sept./Dec., 2003.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom*, São Paulo, n.16, p. 10-19, 2006.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LIMA, Heloísa Espada Rodrigues. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. São Paulo: USP, 2006.

PIZA, Daniel. “Os artefatos de um desenhista da luz”. *Bravo!* São Paulo, Ed. 26, Nov. 1999, p. 68-70.

THOMAZONI, Andresa Ribeiro; FONSECA, Tania Mara Galli. Encontros possíveis entre arte, loucura e criação. **Revista de Saúde Mental e Subjetividade da UNIPAC**. Barbacena, v.9, n.17, dez. 2011.

## O PLÁGIO COMO DISPOSITIVO DE NACIONALIDADE E DE ATRIBUIÇÃO ESTÉTICA NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

*Jean Bastardis<sup>1</sup>*

A atribuição de autoria configura na História da arte uma ação relacionada à constituição de movimentos, escolas e à identificação de estilos e artistas. O questionamento sobre a autoria de obras de arte é constante e muitas vezes indefinido mesmo em casos que tratem de grandes nomes como Rembrandt ou Vermeer. A reflexão sobre esses movimentos de identificação e classificação demonstram como o campo artístico constrói seus esquemas de funcionamento com base nas aproximações de nomes e nas atribuições estéticas voltadas às obras de arte em geral. Na literatura, o movimento não nos parece muito diverso, uma vez que o cenário literário reserva grande poder às atribuições de valor estético dispensadas aos textos. Além da qualidade discursiva, inventiva e expositiva dos escritos, esse artigo procura analisar o potencial crítico estético mobilizado nos cruzamentos entre a identificação de autoria dos textos e a questão nacional durante o século XIX. Nesse cruzamento a ocorrência de acusações de plágios pátrios pode ser identificada em críticas literárias do período analisado. É sobre esse desvio que se trata a pesquisa apresentada aqui.

Casos de plágio ocorrem de forma generalizada na literatura contemporânea e em todos os campos de produção intelectual e artística desde que a prática foi codificada – em seu sentido corrente –, no século XIX. Seja nas letras, na informática, na música ou na produção científica, o fato é que a reprodução indevida em “novos” produtos ou obras de resultados anteriormente alcançados,<sup>2</sup> acontece com uma frequência cada vez maior (Perromat Augustin, 2009). Esse tipo de apropriação de textos não considera, muitas vezes, a qualidade artística ou científica das obras plagiadas ou dos produtores/plagiadores, conquanto demande o resultado um menor esforço para idealização e realização do produto final. Dessa maneira, as acusações desse tipo de delito atingem produtores culturais e científicos de todos os níveis. Na grande maioria dos casos, a regra é o esquecimento e a diluição do delito na proporção das multas resultantes dos processos concluídos, ainda que muitos nem cheguem a ser abertos ou, quando o são, não resultem em qualquer tipo de sanção legal. O problema do plágio recebeu definições bastante variáveis no curso de sua definição jurídica, tendo como campo principal de ocorrência o da produção artística. Sobre o plágio, no plano do direito francês, por exemplo, afirmou-se que “Il est impossible de fixer une limite précise à laquelle s’arrête la contrefaçon punissable, à laquelle commence le plagiat toléré” (Pouillet. Apud Lucas, 2002: 594). Isso demonstra a dificuldade encontrada para o controle desse tipo de prática, em razão da efetiva dificuldade de sua definição e de sua identificação.

O caso envolvendo o escritor brasileiro Moacyr Scliar encarna bem esse aspecto. No ano de 2002, Yann Martel declara que havia baseado sua história no livro *Max e os felinos*, publicado em 1981 pelo escritor brasileiro. Scliar afirmou, a princípio, ter se sentido lisonjeado por ter sido lido “e apropriado por um autor premiado” (Azevedo, 2011: 44). No entanto, Scliar passou a considerar que o texto do escritor canadense tinha semelhanças estruturais com o seu. O caso é mais um exemplo da abordagem mais corrente do plágio que, com o advento das novas tecnologias, eufemiza o caráter problemático das apropriações textuais, por

---

<sup>1</sup>Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social – UFRJ; Bolsista CNPq.

<sup>2</sup>A compreensão clássica do plágio sustenta tratar-se de postura que defende como sua uma produção ou solução alheia, anteriormente produzida.

exemplo, sob o signo da intertextualidade (Drucaroff, 2012). A despeito da adaptação do livro de Martel para o cinema ter arrecadado milhões de dólares em “As aventuras de Pi”, em 2012, o autor brasileiro não moveu ação contra o escritor canadense. Vemos, portanto, que imperam nessa matéria as chamadas sanções morais, passando os plagiários a serem identificados sob o estigma da desonestidade e incapacidade intelectual<sup>3</sup>.

Mais que caracterizar um ato de desonestidade intelectual, a questão do plágio constitui uma característica da moderna relação com o saber, tendo em vista que articula regras de uso das criações intelectuais segundo critérios propriamente modernos que incidem sobre a produção científica, tecnológica, artística e industrial. Em cada um desses campos de atuação são estabelecidas fronteiras específicas que permitem classificar as produções como legítimas e originais ou delituosas por resultarem de ação desonesta (Clifford, 1994: 69-89).

Essa pesquisa diz respeito, primeiro, à questão da originalidade do nacional, com a emergência do argumento do plágio pátrio: uma das compreensões correntes nos primeiros tratamentos do plágio no Brasil relacionava-o exatamente à questão da cópia das produções literárias estrangeiras, identificando-o como “vício” que feria a possibilidade de origem de uma literatura genuinamente nacional.<sup>4</sup>

A base argumentativa deste estudo, situado no bojo da formação de um regime de produção e consumo de discursos – e da crescente autonomia dos discursos ditos literários, entre os séculos XVIII (na Europa) e XIX (no Brasil) –, é marcada pela emergência de três categorias fundadoras – originalidade, mercado e autoria como psicologia – que delimitam, de imediato, a importância atribuída à questão da propriedade autoral e, em consequência, negativamente, da prática de plágio. O direito autoral, em seus primórdios, tinha por objetivo garantir o retorno do investimento realizado pelos editores e por toda a cadeia de profissionais envolvidos na edição e publicação de livros (Woodmansee, 1994), ainda não equivalendo totalmente à ideia da proteção de um “bem” relacionado a um indivíduo psicológico ou gênio criador. Nota-se, portanto, um movimento de definição das relações comerciais relacionadas aos textos, para além das corporações de ofício que marcaram a prática na Idade Média e no início da época Moderna.

O esvaziamento do sentido de imitação presente nas práticas letradas anteriores ao advento de um regime propriamente literário pode ser encontrado na França pré-revolucionária, onde se configurou aquilo que Alain Viala (1985) qualificou de o “primeiro campo literário”, ainda no curso do século XVII, como resultado das variações ocorridas na própria experiência literária. Nesse sentido, pelo sucesso de interesses defendidos por diferentes grupos relacionados à cultura letrada, um dos elementos envolvidos no negócio do livro emergiu pouco a pouco como o polo principal da empreitada, concentrando sobre si os poderes de enunciação e definição de sentido da obra literária, definido sob a figura do autor. Essas variações decorrem, principalmente, de três dimensões da produção cultural relacionada aos textos, além do surgimento da imprensa tipográfica cerca de dois séculos antes. Segundo Christian Jouhaud, o novo regime literário foi constituído a partir das interações estabelecidas entre a sociabilidade literária, o novo estatuto econômico e jurídico conferido à figura do autor e as configurações dos públicos leitores (Jouhaud, 1988: 851). Montou-se, portanto, um mercado sob uma configuração sociocultural favorável à disseminação mais intensa de romances, tratados e todo tipo de produção literária. Entre os fatores relacionados ao primeiro desses aspectos estão, ainda segundo Jouhaud,

3 Inúmeros casos demonstram esse funcionamento estigmatizante que desqualifica quem seja acusado de plágio. Essa abordagem pode ser visualizada em Diniz (2011) além de Lucas (2002: 600).

4 Um exemplo desse tratamento da questão é o dispensado por Joaquim Norberto de Sousa e Silva em sua série inacabada de artigos sobre a História da Literatura Brasileira (Silva, 2002).

a ação da Académie Française durante o século XVII, que constituiu instâncias de consagração literária no cenário letrado francês, editando obras de diferentes escritores e aplicando um corpo de normas literárias; e a autonomização dos escritores face às relações clientelistas que estruturavam a cena literária até aquele momento. Nesse processo, o mecenato tomou espaço em relação à “servidão literária”, possibilitando uma maior liberdade de ação e sociabilização propriamente literária. Essa variação interfere no próprio estatuto jurídico dos escritores, considerando que ocorre, cada vez mais, uma retribuição explicitamente relacionada à produção de textos literários; os escritores gozam de uma maior estabilidade econômica e o Estado se esforça em associar o direito de publicar obras literárias à sua proteção. Se, por um lado, o privilégio real protegia os responsáveis pela editoração das obras e, principalmente, os livreiros, passa a “propriedade literária a ser admitida por juízes contra os plagiários e vemos editores e grupos teatrais pagando o que já pode ser nomeado direitos autorais” (Jouhaud, 1988: 851).

Outra questão que favorece a emergência do regime literário, segundo Jouhaud, é a que diz respeito ao crescimento do público leitor e, principalmente, a estabilização da relação entre leitores, escritores e seus escritos, permitindo concluir que esse espaço de recepção das obras contribui, também, para sua construção no sentido de interferir diretamente sobre os aspectos relacionados à produção das obras. O público, portanto, não precede às obras, mas se define exatamente em sua sociabilização, conformando, inclusive, as trajetórias de sucesso ou de fracasso de um sem número de publicações. Constituiu-se, dessa forma, outro espaço de consagração das obras sobre o qual incidem apenas indiretamente os poderes classificatórios da Académie.

A concepção iluminístico-romântica da autoria que conferia ao escritor total autoridade sobre a obra produzida, em detrimento de quaisquer dependências socioculturais na tarefa de construção do sentido, foi uma marca nesse projeto de definição do regime literário (Bennett, 2005). Segundo Woodmansee, o “autor” é considerado, nesse momento, como sujeito “criador solitário de ‘obras’ únicas”, contrapondo-se à noção anterior que tomava essa mesma figura apenas como mais um “artesão” envolvido no ofício do livro (Woodmansee, 1994: 15). Esse caráter inovador que se busca afirmar nos escritos do período relaciona-se aos ideais do paradigma iluminístico-romântico, no século XIX, que justificam a afirmação da existência, no texto, de sinais da intenção individual de autoria (Randall, 2001: 58), permitindo – pela suposta mediação entre subjetividades, constituída nos momentos de fabricação e apropriação dos escritos – como um “encontro de mentes”.

Quanto ao caso brasileiro, deve-se considerar que o cânone da literatura brasileira constitui-se exatamente com base nesse tipo de abordagem apologética da noção de autoria, relacionada intimamente ao conceito de nação. Em 1826, Ferdinand Denis escrevia seu *Resumé de l’histoire littéraire du Portugal*, suívi du *Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*, que serviu de referência para a afirmação da autonomia de uma literatura brasileira em relação à portuguesa. No mesmo ano, surgia o *Parnaso Lusitano* ou poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos, de Almeida Garret. A partir dessas obras a discussão sobre a autonomia da literatura brasileira passou a constar, de forma geral, da produção crítica literária, ao longo do século XIX<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Dentre algumas produções mais importantes, podem ser citados os trabalhos de Januário da Cunha Barbosa e seu *Parnaso Brasileiro* (1829-1831); General José Inácio de Abreu e Lima, com *Bosquejo Histórico, Político e Literário do Brasil* (1835); Gonçalves de Magalhães, e o *Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil* (1836); Santiago Nunes Ribeiro, *Da Nacionalidade da Literatura Brasileira* (1843); diversas obras de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, como *Considerações Gerais sobre a Literatura Brasileira* (1843), *Introdução sobre a Literatura Nacional* (1844), *A Língua Brasileira* (1855) e *Estudos sobre a Literatura* (1836); Álvares de Azevedo, *Literatura e Civilização em Portugal* (1849-1850) e Francisco Adolfo de Varnhagen, *Ensaio Histórico sobre as Letras no Brasil* (1850).

Entre essas discussões desenvolvidas, a prática do plágio crescia em importância, aparecendo com frequência cada vez maior nos periódicos brasileiros: uma consulta prévia de periódicos como o Correio Mercantil, a Revista Popular, o Diário do Rio de Janeiro, o Farol Maranhense, o Liberal Pernambucano e o Correio da Tarde, entre outros, aponta para um aumento de referências a ocorrências de plágio a partir da década de 1850, quando já se contava com um considerável número de estudos referentes à literatura, no Brasil. Além disso, o sentido conferido ao plágio torna-se mais definido ao longo desse percurso, apascentando-se sobre a compreensão corrente da “cópia de obra escrita por outrem”, apesar de se reconhecer uma sensível potencialização da acusação em casos em que o texto copiado fosse oriundo de literatura estrangeira.

Em particular, quanto às acusações de plágio relacionadas à questão nacional, seja no interior da produção literária, ou, mais genericamente, em relação aos discursos políticos e científicos, destaquemos que, em 29 de abril de 1828, denunciava-se no Farol Maranhense o plágio desferido contra as “Lições de direito público constitucional” de Ramonsala. O plagiário recebe, segundo o autor da acusação,

todos os louvores, e mais honras do triunfo devidas àquele Escritor pela empresa de sua obra. (...) Eu entendo (...) que tais louvores ao Bandurra são muito mal dados, e inconsequentes: porque é preciso ser muito estolido, muito inepto, ou muito estúpido, não entender da arte crítica e não ter noção (...) da hermenêutica, para não conhecer que a obra não é do Bandurra, mas sim de Ramonsalas!!!

Outra questão que chama atenção, no caso aludido, toca num aspecto específico da prática do plágio, servindo para desqualificar o plagiador, pois, segundo a acusação, “(...) as únicas matérias que desenvolve [o plagiário] são descomposturas a V. m. e ao Sr. Manoel Odorico Mendes, um Representante da Nação Brasileira que enche de glória a Pátria, que o viu nascer (...)”. Vemos, portanto, que à ilegitimidade do plágio contrapõe-se, no argumento do acusador, a legitimidade da personalidade atacada, algo que nos permite atentar para a atenção dispensada à questão pátria no discurso de valorização da obra literária.

Da mesma forma, o Correio Mercantil, em matéria de 27 de outubro de 1860, aludia também à questão afirmando que “não (...) se pode separa[r] originalidade de nacionalidade: porquanto ser nacional (...) equivale a ter feições próprias suas, um caráter distinto e peculiar, uma fisionomia original; e não é nacional a literatura que não distingue um povo na comunhão dos outros povos”. O plágio aparece, portanto, como violação da ética discursiva que se procurava definir no contexto brasileiro, servindo como elogio da qualidade estética das obras plagiadas que, na maioria das vezes, eram estrangeiras. A desqualificação do crime de plágio serve, assim, à definição dos padrões da própria literatura.

Vemos que a acusação de plágio aparece no Brasil como qualificação de um desvio à norma discursiva que se buscou construir e, ao que parece, não tanto como evidência da falta de talento do plagiário mas, sobretudo, como afronta à existência de uma literatura brasileira. A produção genuína não poderia ser devedora de quaisquer outras, principalmente se for referenciada às literaturas estrangeiras. O plágio pátrio era, então, atualizado como dispositivo desqualificador da literatura produzida nessas terras, tendo em vista que – na compreensão apontada pelo tratamento dessa matéria na crítica literário-científica analisada acima – esse tipo de produção qualificava o material copiado. Compreende-se, a potência da crítica naquele contexto em que se

buscava forjar a literatura brasileira sob os fundamentos iluministas do gênio criador inspirado e autônomo. Nesse sentido, a condenação desses desvios aparece como tipo de disposição partilhada, de maneira geral, pelo grupo social entendido. Os plágios percorreram o percurso do sistema cultural daquele momento, classificados como não genuínos no esquema letrado e, por isso, excluídos da coleção literária que se buscava construir. Afora a relação patente que se estabelece entre estas duas zonas, cabe prestar atenção à possibilidade de que obras não-autênticas – tais como o plágio e a falsificação – integrem a lógica que rege o mercado cultural. Ainda que sejam desqualificados, os plágios não deixam de atuar na construção do cânone literário brasileiro.



## Referências Bibliográficas

Azevedo, Luciene. Pirataria Literária tem valor? *Abehache*, ano 1, n. 1, segundo semestre de 2011.

Bennett, Andrew. *The Author*. London and New York: Routledge, 2005.

Clifford, James. “Colecionando arte e cultura”. *Revista do Patrimônio*, no. 23, 1994, pp. 69-89.

Diniz, Debora; Munhoz, Ana Terra Mejia. Cópia e pastiche: plágio na comunicação científica. *Argumentum* (UFES), Vitória, v. 3, p. 11-28, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/1430/1161>>. Acesso em: 07 mar. 2012.

Drucaroff, E. Qué supone defender un plagio. [200?]. Disponível em: <http://www.nacionapache.com.ar/archives/1555>. Acesso em: 02 set. 2012.

Jouhaud, Christian. Histoire e histoire littéraire: naissance de l'écrivain (Note critique). *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*. 43<sup>o</sup> Année, n. 4. Juillet-août, 1988.

Lucas, André. “Le droit d’auteur el’interdit”. *Critique*, août-septembre, 2002.

Perromat Augustin, Kevin. Avatares del crimen hiperliterario. In: *Hommage a Milagros Ezquerro. Théorie et fiction*. (edición: Michèle Ramond, Eduardo Ramos-Izquierdo, Julien Roger). Paris/México: Rilma2, ADEHL, 2009.

Pouillet. Apud Lucas, André. Le droit d’auteur e l’interdit. *Critique*, août-septembre, 2002, vol. 58, n. 663-664.

Randall, Marylin. *Pragmatic Plagiarism: authorship, profit and power*. Toronto: Toronto Univ. Press, 2001. p. 58

Silva, Joaquim Norberto de Sousa e. *História da Literatura Brasileira*. Roberto Acízelo de Souza (org.). Rio de Janeiro: Zé Mario Editor, 2002.

Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris: Minuit, 1985.

Woodmansee, Martha; Jaszi, Peter. *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law in Literature*. Durham and London: Duke University Press, 1994.

## INVENTÁRIO DE BENS CULTURAIS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE E ASSUNÇÃO DE LIMEIRA, SP

*João Paulo Berto<sup>1</sup>*

### Os acervos e a escrita da História

A proposta da pesquisa é apresentar o processo de inventário do acervo cultural custodiado na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, localizada na cidade paulista de Limeira e inaugurada no ano de 1867, partindo de pesquisas de caráter iconográfico e documental. Construída pela então Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, fundada no ano de 1856, a Igreja da Boa Morte teve tamanha importância que sua história acabou por se confundir, muitas vezes, com a história da própria cidade, sendo este um grande norteador para sua acumulação documental. Deste modo, os documentos das mais diferentes naturezas ali custodiados tem profunda ligação com a história de Limeira e região, sendo profundamente necessário recuperá-los, conservá-los e difundi-los, fator imprescindível para a ampliação e expansão de conceitos e definições já consolidados. Neste sentido, busca-se preservar o patrimônio material móvel e integrado abrigado na Igreja da Boa Morte, através de um inventário, pautado em um olhar técnico com valor científico e metodológico, algo até então inédito para o acervo contido no templo.

Em linhas gerais, o acervo congregado no templo é formado por iconografias, jornais, livros impressos e manuscritos, correspondências e objetos tridimensionais (como imaginária sacra, textéis, alfaias, móveis, objetos litúrgicos). Atribuindo o valor documental a este conjunto, assume-se sua importância para a preservação da memória, uma vez que, através do uso e conservação do mesmo, podemos resguardar e escrever a história dos eventos, instituições e indivíduos, em âmbito local e regional.

Grande parte dos conjuntos formou-se a partir da criação de uma associação religiosa de leigos na segunda metade do século XIX, período de intensas transformações no seio do catolicismo no Brasil: a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, hoje confraria. Com base na história do acervo, reconstituída com base em seus próprios acervos, é que foi possível iniciar os trabalhos e compreender os diferentes itens documentais, optando-se pelo trabalho de registro e cruzamento de dados, sobretudo no que tangem as linhas da forma e conteúdo. Tal ponto caminha para o que aponta Schorske:

O historiador procura situar e interpretar temporalmente o artefato, num campo no qual se cruzam duas linhas. Uma é vertical, ou diacrônica, com a qual ele estabelece a relação de um texto ou um sistema de pensamento com expressões anteriores no mesmo ramo de atividade cultural (pintura, política etc.). A outra é horizontal, ou sincrônica; com ela, o historiador avalia a relação do conteúdo do objeto intelectual com as outras coisas que vêm surgindo, simultaneamente, em outros ramos ou aspectos de uma cultura. O fio diacrônico é a urdidura, e o sincrônico é a trama do tecido da história cultural (SHORSKE, 1988, p. 17).

Segundo Wilson José Caritá, a irmandade “surgiu no seio da comunidade paroquial de N. Sra. das

---

<sup>1</sup> Bacharel e Licenciado em História, com ênfase em Patrimônio Histórico e Cultural, pelo IFCH/UNICAMP. Mestrando em História Cultural (bolsista Fapesp) na mesma instituição, sob orientação da Profa. Dra. Eliane Moura da Silva. Contato: joapberto@yahoo.com.br.

Dores, quando vários de seus membros se reuniram a 13/01/1856, na Igreja Paroquial, com o objetivo de fundá-la” (1998, p. 1). A intenção do grupo recém criado era construir um templo, posteriormente, para honrar Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, sendo aprovado como órgão atrelado à Igreja em dois de agosto de 1856, sob provisão do Bispo de São Paulo, Dom Antônio Joaquim de Melo (1791-1861). A importância e atuação da associação religiosa leiga limeirense, formada exclusivamente por homens, foi tanta que, em vinte de fevereiro de 1869, a Nunciatura Apostólica elevou-a, em nome do papa Pio IX, à Confraria. Funcionando regularmente até 1891, ficou extinta entre os anos de 1892 a 1897, restituída somente em oito de setembro de 1898, quando uma diretoria provisória foi eleita, permanecendo ativa até os dias atuais.

### **A Igreja da Boa Morte: um templo e seus acervos**

No que tange ao templo da Boa Morte, sua construção se deu a partir de um requerimento enviado à Câmara da Vila de Limeira em 10 de janeiro do mesmo ano de fundação da Irmandade, solicitando “um quarteirão para nele edificar uma Igreja<sup>2</sup> dedicada a Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção” (CARITÁ, 1998, p. 1). Tal licença foi concedida na sessão do dia catorze do mesmo mês, mediante compra do terreno, porém a edificação só teria início no ano de 1857.

Para levantar o templo, a irmandade foi amparada por figuras ilustres da época, como o Barão de Campinas, Bento Manoel de Barros (1791-1873), o Barão de Cascalho, José Ferraz Campos (1782-1869), e o engenheiro italiano Aurélio Civatti (1837-1917). Após adquirir o terreno, a associação construiu a capela mor até sua cobertura, mas, por falta de recursos, foi amparada pelo Barão de Cascalho. Este continuou a obra construindo as paredes do corpo da igreja e também a cobertura, utilizando-se de mão-de-obra escrava e da taipa de pilão como técnica construtiva principal. Desta parte, assumiu o Barão de Campinas, levantando duas torres e o frontispício de tijolos e dotando o templo de um rico acabamento, repleto de madeiramento, douramentos e pinturas, inclusive com os sinos das torres, paramentos, pratarias e imagens vindos diretamente de Portugal, gastando, na época, cerca de 300 contos de réis<sup>3</sup>.

A sagração da igreja se deu no dia 12 de agosto de 1867, mas sua inauguração oficial foi comemorada com grandes festas realizadas entre os dias 14 e 15 do mesmo mês. Nesta data, a Irmandade recebeu sua escritura pública, além da doação das imagens esculpidas em madeira dourada e policromada, de fatura portuguesa, de Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora da Assunção e de São Bento. Conforme descrição da época, feita no semanário humorístico *O Cabrião*, editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis, de 18 de agosto de 1867,

Não temos espaço para dar ao publico a descrição completa das bellezas do edificio, tal como nos foi dada por um artista entendido na matéria. O que podemos asseverar é que, em relação ao bem acabado e beleza da architectura, não tem igual entre os edificios do mesmo genero na provincia, assim como o que respeita aos primorosos trabalhos de entalhe e decorações (CABRIÃO, 2000, p. 359).

No início do século XX, a igreja passou por nova pintura e decoração internas, custeadas pela própria

---

<sup>2</sup> Na verdade, o templo construído pela Confraria da Boa Morte é uma capela, uma vez que não é sede de paróquia e nem possui pároco próprio. Contudo, devido às vezes que serviu como Matriz Provisória, ela ficou ganhando, popularmente, o título de Igreja, sendo esta a nomenclatura utilizada neste projeto.

<sup>3</sup> Além de ter lavrado a escritura de doação da igreja, o Barão de Campinas ainda assinou uma escritura pública de doação de um cemitério, onde seriam sepultados os membros da Irmandade e os paroquianos. Em seu testamento, deixou a quantia de cem contos de réis para a conclusão da igreja da confraria e também da igreja matriz. Pelo gesto do Barão de Campinas, o benfeitor recebeu um título de nobreza pelo governo imperial. Falecido em dezembro de 1873, seus restos mortais encontram-se, ainda hoje, sepultados no altar da capela mor da igreja.

confraria. Alguns anos mais tarde, em 1908, uma reforma da parte interna foi solicitada pela associação ao piracicabano Joaquim Miguel Dutra (1864-1930), conhecido na época por sua grande competência, ficando a pintura externa a serviço de Luiz Favaro, responsável também por executar uma série de retratos para o acervo do templo, como o do arquiteto italiano Aurélio Civatti. A Dutra também está creditada a fatura da imagem do Menino Jesus, localizada no retábulo-mor do templo. Em 1927, ocorreu uma nova decoração, encomendada ao italiano Angelo Perillo, sendo que, somente dez anos depois, seria completado o estucamento e a pintura externos.

Além das missas, a confraria se dedicava também ao ensino religioso. As crianças recebiam o catecismo através dos integrantes da Liga do Menino Jesus; havia também a Cruzada Eucarística e a primeira comunhão em ocasião do Natal. No ano de 1917, a igreja foi dotada de uma escola primária de ensino laico e religioso, a Escola de Nossa Senhora da Assunção, posteriormente conhecida por Escola Mista Nossa Senhora da Assunção, sediada no andar superior das dependências do templo, e seus alunos eram provenientes das mais diversas classes sociais, sendo que muitos deles ali estudavam gratuitamente. Funcionavam ali, também, outras classes, contudo de caráter particular e uma terceira, mantida pela Câmara Municipal.

Demonstrando a grande presença da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção no seio da sociedade limeirense, por duas vezes ela tornou-se sede da Paróquia, servindo como Matriz Provisória entre os anos de 1870 e 1876 e de 1949 a 1971, períodos estes em que a matriz, a igreja de Nossa Senhora das Dores, havia sido demolida e reconstruída<sup>4</sup>.

A importância da Confraria e da Igreja na constituição da cidade de Limeira é ímpar, principalmente ao ressaltar a ação tomada pela Igreja Católica até a Proclamação da República (1889), durante o regime do Padroado, quando, sob seus auspícios, estava a guarda do patrimônio civil e religioso. Esta ponderação elucida a importância do acervo que está reunido no templo, válido para a compreensão de diversas temáticas históricas e culturais de âmbito local e regional.

### **O inventário dos bens culturais da Igreja da Boa Morte**

Tomando como central a ideia de que os acervos acumulados são de extrema importância, já que refletem a construção da memória de modo ativo, seja para legitimar ações e atividades ou apenas resguardar elementos que fazem sentido para uma dada comunidade, amparou-se a execução do inventário do acervo custodiado na Igreja da Boa Morte prevendo sua posterior divulgação. Estes instrumentos são imprescindíveis, uma vez que descrevem e dão a conhecer o conjunto de bens a pesquisadores e à comunidade, além de salvaguardar o acervo contra possíveis ações como furtos. Como aponta Santos, o inventário “serve como instrumento de segurança contra ocorrências que escapem ao seu controle, constituindo prova necessária que poderá ser requisitada pela justiça em qualquer caso que a envolva” (SANTOS, 2000, p. 85).

Ao propor resgatar a memória por meio dos acervos culturais, verificou-se a necessidade de atrelar propostas de divulgação, reflexão e sensibilização, justificando-se pelo fato de que serão as comunidades e grupos locais que irão garantir sua preservação. Como aponta Camargo:

<sup>4</sup> Estes períodos como matriz são de grande importância, uma vez que seu acervo aumentou consideravelmente devido aos materiais ali deixados.

Ao contrário do que se pode imaginar, os moradores locais, embora possuindo afetividade por elementos do patrimônio constituído ou potencialmente a constituir, não tem condições para distinguir sua importância enquanto tal. Os objetos estão incorporados ao seu cotidiano. É preciso afastamento e estudo, compreendendo que aquilo que temos diante de nós apresenta diferenças que não podem ser conhecidas intuitivamente. Portanto, são os habitantes da localidade e do entorno imediato aos primeiros a ser sensibilizados, com apoio na afetividade, para valorizar o patrimônio. São as comunidades e grupos locais que irão garantir sua preservação, formalmente por intermédio das escolas ou informalmente por intermédio do lazer (CAMARGO, 2002, p. 98).

A metodologia de inventário proposta englobou na formatação geral os acervos de bens móveis e integrados, tais como pinturas, esculturas, trabalhos de talha, detalhes arquitetônicos, mobiliário artístico, alfaias e documentos que compõem o acervo da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção de Limeira. Neste processo, a primeira tarefa foi a realização de um diagnóstico completo dos itens, descrevendo, avaliando e identificando as tipologias e os principais problemas de conservação. Durante o levantamento, foram feitas algumas intervenções, de caráter emergencial e na linha da conservação preventiva, em parte dos materiais, tais como rápida higienização (remoção de partículas de poeira, insetos mortos), retirada de cliques e prendedores enferrujados, acerto de folhas amassadas, acondicionamento de determinados documentos em pastas do tipo polionda®, criação de etiquetas provisórias, limpeza de prateleiras e estantes, união de materiais dispersos pelo tempo em uma única sala, a fim de se ter uma visão em conjunto dos itens.

A partir desta primeira fase, após estudos e reflexões sobre as características tipológicas e a melhor maneira de respeitar a diversidade dos suportes, optou-se pelo tratamento diferenciado nos acervos com características museológicas, arquivísticas e bibliográficas, bem como as subdivisões que pudessem ocorrer. A proposta demonstrava que mesmo com o final deste processo, os que porventura vierem cadastrar novas peças, encontrariam facilidade e poderiam dar continuidade ao processo. Com os conhecimentos específicos de cada área, acreditou ser possível explorar a fundo o conjunto, levando em conta que os

objetos/documentos são suportes de informação que ele contém e que o qualifica como documentos (...) Objetos comuns e anônimos, fruto do trabalho humano e vestígios materiais do passado, correspondem às condições e circunstâncias de produção e reprodução de determinadas sociedades ou grupos sociais. Na natureza latente desses objetos, há marcas específicas da memória, reveladoras da vida de seus produtores e usuários originais (CÂNDIDO, 2006, p. 34).

Aponta-se ainda a ideia de que o objeto só assume o status de documento ao ser questionado, intrínseca e extrinsecamente. As intrínsecas são aquelas informações deduzidas pelo próprio objeto, a partir de sua descrição e análises das suas propriedades físicas; já as extrínsecas referem-se às de natureza documental e contextual, obtidas de outras formas que não pela análise pura do objeto, como o contexto cultural onde foi produzido, histórico de proprietários. São estas informações que devem compor um inventário de acervos, já que definirão posse e existência dos itens documentais, além de assinalar o lugar e importância do objeto como testemunho da cultura material.

Para o acervo do templo da Boa Morte, cada item recebe um número binário de tombo, que o identificará

de forma permanente dentro do acervo, incorporando-o oficialmente ao conjunto de bens da Igreja da Boa Morte. Neste processo, percebeu-se a necessidade de se criar na igreja um espaço específico para o depósito correto do acervo, configurando-se um Centro de Documentação e Memória (CDM), apto para captar e/ou adquirir, além de gerir, em médio prazo, novos fundos e coleções documentais, possibilitando a sua guarda, preservação e divulgação à comunidade científica e em geral, levando o nome de um dos mais importantes beneméritos do templo, Bento Manoel de Barros, o Barão de Campinas. A escolha pelo CMD deve-se, pois este tipo de local de tem como

característica fundamental a proposta de trabalho que envolve a reunião, a preservação e a organização de arquivos e coleções (geralmente compostos de documentos originais, as ‘fontes primárias’) e de conjuntos documentais diversos (de natureza bibliográfica ou arquivística, originais ou cópias) reunidos, sob critério do valor histórico e informativo, em torno de temas ou de períodos da história. Trabalha-se, portanto, com informação especializada (CAMARGO, 1999, p. 50).

No processo de registro, todos os itens passaram a receber a sigla BMB (Bento Manoel de Barros), seguidos da categoria, expressa por um numeral romano e sua ordem no acervo, separados por ponto (.). As categorias encontradas foram classificadas da seguinte forma: I – documentos gráficos impressos e manuscritos (cunho arquivístico); II – documentos gráficos de caráter iconográfico; III – acervo bibliográfico (entendem-se os livros impressos); IV – imaginária sacra; V – pratarias e metais; VI – mobiliários; VII – pinturas (telas, afrescos); VIII – talha e demais madeiras (como extraídas do prédio em processos de restauro e/ou reformas anteriores); IX - têxteis. Assim, por exemplo, o objeto registrado por BMB.IV.0001 corresponde a primeiro item dentro da categoria de pinturas pertencentes ao acervo do Centro de Documentação e Memória “Bento Manoel de Barros”, custodiado na Igreja da Boa Morte.

Cada tipo de marcação nas peças seguiu os padrões estabelecidos na área da museologia e conservação, sempre atentando aos seguintes pontos: clareza e exatidão no registro dos dados sobre os objetos, sejam textuais, numéricos ou iconográficos; obediência a normas e procedimentos pré-definidos; controle de terminologia por meio de vocabulários controlados, sobretudo em thesaurus do Patrimônio Cultural Sacro<sup>5</sup>. Entre os principais campos elencados no banco de dados, realizado em plataforma excel, estão: Numeração de registro (tombo), Nome ou título do Objeto, Categoria, Material e Técnica, Data (época), Autor (ou marca, ou fabricante), Dimensões, Origem, Procedência, Descrição, Modo de Aquisição (compra, produto de oficina, transferência, doação, recolhimento, permuta), Marcas e Inscrições, Estado de Conservação, Data de Aquisição, Registro Fotográfico, Compilador/Data.

No campo dos acervos arquivísticos, já foi realizado um estudo completo e o inventário seguiu a classificação e ordenação prévia já elaborada. Em linhas gerais, os documentos de cunho arquivístico foram separados em dois conjuntos, visto a procura e diversidade dos materiais: o Arquivo Musical, composto por livros de canto e partituras dos séculos XIX e XX, doadas, em grande parte, pelo antigo organista da Igreja da Boa Morte, Antônio Venâncio (1916-2013), e o Arquivo Geral, com documentos gerados tanto pela Confraria e pela Igreja, quanto pelos depósitos ocasionados pelas sucessivas vindas da sede da paróquia de Nossa Senhora das Dores. No segundo grupo, mais extenso, a documentação seguiu a organização em um

<sup>5</sup> Cita-se como base o “Thesaurus – Vocabulário de Objectos de Culto Católico”, coordenada pela Professora Doutora Natália Correia Guedes.



fundo e uma coleção: o Fundo Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, reunindo documentos de uma mesma proveniência, no exercício de sua função e por ela acumulados; e a Coleção Paróquia Nossa Senhora das Dores, visto que os documentos foram reunidos intencionalmente, sobretudo composta por livros manuscritos de agremiações cristãs, capelas e festividades, averbações de casamentos. Ao esquema de arranjo seguiram-se subdivisões em séries, subséries e dossiês, surgidos a partir dos estudos da história administrativa dos organismos, suas funções e áreas de atuação. Por mais que a etapa de inventário não previsse, necessariamente, a catalogação (com o arranjo), optou-se pela realização da mesma a fim de prover as diversas solicitações de pesquisas com o acervo.

### **Considerações Finais**

O trabalho de inventário do acervo da Igreja da Boa Morte, ainda em execução, busca apontar e enfatizar a imagem do templo com um patrimônio cultural importante para a cidade de Limeira e região, espaço que congrega diferentes manifestações culturais que contam a história e a relação de uma comunidade para com o meio ambiente. Ao adentrar a igreja ou conhecendo seu acervo, o intuito é que o objeto e sua imagem ganhem para o visitante um novo significado, um novo estatuto, para além da religião. Mesmo assim, estes significados nunca são os mesmos, são nômades, graças aos movimentos contínuos da memória, do tempo e da história. Acima de tudo, este inventário busca oferecer à comunidade possibilidades de conhecer e, com isso, proteger seus bens culturais, indispensáveis à manutenção de sua identidade, além de salvaguardar peças de grandioso valor cultural e monetário.

As narrativas construídas no campo do patrimônio, conforme Regina Abreu (2007), são plurais, já que comportam diversos olhares que sempre se imbricam. A própria capacidade imaginativa ganha, neste discurso, caráter singular, unida à capacidade de discernir as alteridades. No processo de ressignificação da cultura visual por meio do patrimônio, a autora questiona: “se o patrimônio e os museus reinscrevem e relêem, sob novas chaves, a cultura material das sociedades passadas, como garantir diferentes competências de ver, diferentes formas de leitura, diferentes ênfases e formas de discriminação com relação à cultura material?” (ABREU, 2007, p. 108)

O patrimônio cultural, seja em sua vertente material ou imaterial, atua justamente no campo de diálogo do visível e do invisível, construindo, de modo estratégico, imagens que atuam no indivíduo, produzindo diferentes práticas e representações. Com isso, a importância de um inventário de acervos vai além de um mero registro, mas fornece visibilidade a objetos que carregam grande carga imagética permeada de diversos sentidos que são recriados a cada olhar. Segundo Paulo Knauss, “é preciso conhecer as convenções, considerando que as associações entre símbolos e códigos não são fixas, o que significa dizer que os sentidos são negociados. Assim, as práticas de olhar não dever ser definidas como atos de consumo passivos” (KNAUSS, 2006, p. 100).

## Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. “Comentário X”. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. Nova Série. Volume 15. Número

2. Jul-dez 2007.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos Permanentes: Tratamento Documental**. 4ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CAMARGO, Célia. “Os Centros de Documentação das Universidades: Tendências e Perspectivas”. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). **Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas**. São Paulo: Ed. UNESP; FAPESP, 1999.

CAMARGO, Haroldo Leitão. **Patrimônio Histórico e Cultural**. 3ª edição. São Paulo: Editora Aleph, 2002. Coleção ABC do Turismo.

CÂNDIDO, Maria Inês. “Documentação Museológica”. in **Caderno de diretrizes museológicas**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, 2006. p 34.

CARITÀ, Wilson José. **Breve Histórico da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção**. 2ª edição. Limeira: 1998.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Manual de catalogação: pintura, escultura, desenho, gravura**. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/Museu Nacional de Belas-Artes, 1995.

FONSECA, Maria Cecília Londres. “A construção do patrimônio: perspectiva histórica”. In: **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ – IPHAN, 1997.

KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun, 2006.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia Aplicada em Museus**. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2000.

TESSITORE, Viviane. **Como implantar centros de documentação**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

## **A Produção Religiosa de Benedito Calixto e a Ótica do Mecenato Religioso**

*Karin Philippov<sup>1</sup>*

Benedito Calixto (1853-1927) produz um tipo de arte que se pauta pelas encomendas tanto laicas quanto eclesiásticas. A presente comunicação consiste em pensar a produção religiosa do artista sob a ótica da encomenda, sobretudo religiosa. Nesse sentido, buscar-se-á compreender sua pintura dentro do universo paulista da virada do século XIX para o subsequente, considerando-se que a instituição Igreja e o Estado participam ativamente da construção de uma religiosidade pautada não só pelos preceitos religiosos da Romanização, ou seja, pela reforma que visa unificar os ritos litúrgicos da Igreja católica no Brasil, como pela afirmação de uma nacionalidade através da “glorificação dos bandeirantes” (NAVES, 2005: 142), conforme Rodrigo Naves aponta.

Um exemplo bastante evidente dessa “glorificação” (NAVES, 2005: 142) pode ser encontrado na Igreja de Santa Cecília, localizada na cidade de São Paulo. Calixto recebe a encomenda e executa dez pinturas a óleo sobre tela, sendo este “o primeiro trabalho de fôlego que Calixto executa no campo da arte sacra”, (POLETINI, 2003: 27) segundo Moisés Poletini. O artista recebe a encomenda de Dom Duarte Leopoldo e Silva, Bispo de São Paulo de então e faz um amplo estudo sobre a vida da Santa que dá nome ao templo. O artista inclusive chega a “escrever monografias abordando a vida e a época da Santa, abrangendo as disciplinas de História e Arqueologia Cristã” (POLETINI, 2003:28). Aqui, o que chama a atenção é que Calixto não só atende a encomenda religiosa, como também atua como historiador, vertente esta que sempre o acompanha em suas pinturas, pesquisas e contatos com o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Na presente comunicação, entretanto, se busca analisar o contato do artista com o referido mercado de arte religiosa. Voltando à questão da encomenda realizada na Igreja de Santa Cecília, Calixto pinta primeiramente, entre 1907 e 1909, a vida da Santa martirizada (fig.1), para entre 1910 e 1912 executar telas que retratam a vida do bandeirante Pedro Correa (fig.2), igualmente martirizado.

A encomenda que Calixto recebe possui duas diretrizes complexas e paralelas, pois, de um lado se tem a Igreja e do outro, o Estado republicano representado preponderantemente pela elite cafeeira. Ou seja, o capital destinado ao artista é oriundo de duas matrizes: da Igreja e do café. A escolha do tema laico alça Pedro Correia ao nível da Santa Cecília, em uma clara tentativa de exaltação do passado bandeirante de uma terra que se desenvolve através das expedições pelo interior do país em busca de riquezas, tendo o índio como inimigo combatido tanto pelo genocídio, como pela catequese nem sempre bem sucedida.

Cristina de Toledo Romano defende em sua tese de doutorado (ROMANO, 2007) que Dom Duarte Leopoldo e Silva encomenda a obra ao artista em consonância aos anseios da elite cafeeira habitante da cidade de São Paulo. Elite essa que necessita se afirmar buscando seu lugar político, econômico e social dentro do contexto da Primeira República. Por outro lado, a Igreja, nesse momento, passa por uma profunda reforma em seu estatuto eclesiástico, sob o comando do Papa Pio XI, reforma essa conhecida como Romanização da Igreja Católica.

---

<sup>1</sup> Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH-UNICAMP, doutoranda em História da Arte e bolsista Capes.

A Romanização surge da necessidade de controle e unificação do culto católico, uma vez que após quatrocentos anos de desordem, a Igreja sente a premência de unificar as práticas religiosas, o culto aos santos e imagens. Sabe-se que após os primeiros quatrocentos anos e com o advento da República, o Estado se torna cada vez mais laico e menos fervoroso, ou seja, a Igreja está perdendo poder, controle dos fieis e do capital, conseqüentemente. Assim sendo, Pio XI inicia a Romanização pensando na continuidade da manutenção do controle sobre a própria Igreja e sobre a sociedade como um todo, em especial a paulistana – aqui objeto de estudo. Assim, na virada para o século XX ocorre um verdadeiro boom na reforma dos templos antigos e na construção de novos, com a finalidade de expandir a fé, o controle político-econômico, além dos lucros, obviamente.

Com o crescimento da cidade de São Paulo, agora capital estadual, torna-se urgente a construção de novas igrejas a serem ricamente decoradas pelos melhores e mais famosos artistas da época, tanto brasileiros como estrangeiros, para que a Igreja seja capaz de angariar novos fieis e novos colaboradores/investidores, no caso os cafeicultores paulistas, que passam a viver na cidade e começam a diversificar seus investimentos no comércio e nas indústrias que surgem nesse momento. Com a união de Igreja e Estado, São Paulo ganha um poderoso mercado religioso que se desenvolve paralelamente ao incipiente mercado de arte laico, que não possui galerias nem museus, não obstante as duas exposições de Anita Catarina Malfatti<sup>2</sup>, realizadas em 1914 e 1917, anos antes da eclosão do Modernismo da Semana de 22.

A produção religiosa de Benedito Calixto se insere perfeitamente nesse contexto de união entre Igreja e Estado, por questões que vão além da mera encomenda. Em primeiro lugar, o artista executa aproximadamente dezessete encomendas religiosas para igrejas, matrizes, conventos e mosteiros na cidade de São Paulo, no litoral e no interior do estado, no Rio de Janeiro e no Espírito Santo, trabalhando livremente para a Igreja. Além disso, sua produção também se adequa aos anseios da elite cafeeira, na medida em que executa pinturas com temáticas interessantes e adequadas aos mesmos.

Sob o ponto de vista das escolhas iconográficas, Calixto parece ter certo grau de liberdade no modo como representa os temas encomendados, sobretudo nas composições e na instalação das pinturas sobre as paredes. Sabe-se que há relatos de reformas exigidas pelo mestre e executadas por seu filho que atua junto ao pai, como arquiteto.

Além disso, Calixto executa suas pinturas dialogando com a tradição artística europeia aprendida durante sua viagem à Europa, após obtenção de uma bolsa de estudos a Paris entre 1883 e 1884. No período em permanece em Paris, Calixto estuda na Academie Julian por indicação de seu amigo e mentor Vítor Meirelles. Embora pareça que Meirelles lhe aponte caminhos em direção ao purismo, Calixto parece seguir não o purismo, mas sim, um estilo de pintura vinculado ao historicismo de gosto arcaicizante tão em voga na pintura francesa do século XIX. Aqui, refere-se a pintores como Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), por exemplo, que elabora um tipo de pintura voltado aos fatos históricos e arqueológicos da pintura religiosa (fig.3). Ainda, pode-se propor que Calixto parece seguir a tradição do século XVII italiano, visível no diálogo com Stefano Maderno, escultor barroco, por exemplo.

---

<sup>2</sup> Anita Catarina Malfatti (1889 – 1964) realiza duas exposições em lojas, na cidade de São Paulo, uma vez que inexistem galerias de arte nos primeiros anos do século XX.

Segundo informações obtidas junto ao site Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/index1.html>), Stefano Maderno produz sua escultura em mármore (fig.4), sob encomenda do Cardeal Paolo Emilio Sfondrato, no ano de 1600, para a Igreja de Santa Cecília em Trastevere (<http://www.benedettinesantacecilia.it/htm/Basilica.html>), em Roma – local de execução da Santa, em 230 d.C.. Calixto, por sua vez, repete em óleo sobre tela (fig.5), a mesma imagem da Santa morta com as mãos unidas sem cordas, com a cabeça virada para trás exibindo os três cortes oriundos dos três golpes de espada que recebe de seu algoz. Conforme relatos arqueológicos, Santa Cecília teria sido decapitada dessa maneira. Ou seja, o artista brasileiro dialoga com Maderno. Porém, as perguntas corretas a serem feitas seriam: Por que Calixto decide representar a Santa como Maderno a fez? Haveria alguma exigência de Dom Duarte a respeito da representação? O que se sabe é que o artista estuda profundamente a hagiografia e a história para compor suas obras. Mas, haveria por parte da Igreja alguma restrição ou recomendação sobre os detalhes iconográficos? De fato, o artista responde bem aos ditames da Romanização e da elite cafeeira, ao inserir a figura do bandeirante Pedro Correia elevando-o à categoria de herói da formação do povo paulista.

De qualquer maneira, o artista responde bem às tradições artísticas e se insere em um mercado de arte religioso fortemente estruturado, tendo em vista as ligações com a elite cafeeira do início do século XX. Ou seja, Calixto participa ativamente do que Francis Haskell define por “revoluções rápidas” (HASKELL, 1997:18) ao propor que quando um papa assume o poder, traz consigo uma ampla rede de familiares, amigos e clientes dispostos a investir em arte tanto religiosa quanto laica, através da decoração de igrejas e palácios. Ao assumir o papado, Pio XI rapidamente dá início à Romanização, inclusive no Brasil, tendo Dom Duarte Leopoldo e Silva como um de seus representantes atuando, inclusive, como mecenas de Calixto, além da rica clientela cafeicultora que, igualmente faz encomendas de obras de arte, financia construções de novas igrejas, além de apoiar a Igreja politicamente. Logicamente, esse processo de cooperação entre Igreja e elite cafeeira não é algo tranquilo nem simples, pois ocorre um conflito de interesses entre ambas as partes, conforme Romano (Romano, 2007) aponta ao longo de sua tese sobre a Igreja de Santa Cecília. Do mesmo modo, Haskell (Haskell, 1997:18) se refere ao mecenato do século XVII, ou seja, há que se considerar a mudança de contexto entre os séculos aqui descritos, bem como a localização geográfica, além da questão amplamente debatida entre centro e periferia por Carlo Ginzburg (GINZBURG, 1989), questão essa que propõe as relações existentes entre Europa, potência centralizadora de modelos e Brasil, periferia que atua não somente como receptora dos modelos europeus, como também reage aos mesmos impondo suas próprias interpretações tanto locais quanto em relação à Europa.

Em relação a Benedito Calixto, Caleb Faria Alves (ALVES, 2003:51), revela que o artista iniciou sua carreira de artista autodidaticamente e que nos primeiros anos pinta ex-votos em sua cidade natal. Somente décadas mais tarde, quando vai para Paris com uma bolsa de estudos patrocinada pelo Visconde de Vergueiro, o artista recebe os primeiros ensinamentos acadêmicos. Ou seja, a formação de Calixto ocorre de forma periférica, embora vá ao centro estudar. Além disso, é necessário verificar as diferenças políticas, econômicas e sociais entre centro e periferia, pois embora a elite cafeeira tenha muito capital para investir em obras de arte e decoração de igrejas, os modelos artísticos disponíveis muitas vezes ou quase sempre diferem dos europeus. No caso de Calixto, isso não parece ocorrer em suas obras religiosas, muito embora sua produção laica não seja vista com muita simpatia pela crítica.

Portanto, o mecenato religioso para Calixto parece possuir muitas particularidades a serem desvendadas no decorrer da pesquisa de doutorado da autora, mediante a pesquisa em arquivos e documentos diversos e relacionados ao tema da pintura religiosa de Benedito Calixto.





**Fig. 1:** (1909), Benedito Calixto. Morte de Santa Cecília, ost, 190 x 350 cm, Paróquia Santa Cecília, SP.



**Fig.2:** (1910), Benedito Calixto. O Martírio de Pedro Correia, ost, 500 x 300 cm, Paróquia de Santa Cecília, SP.



**Fig.3: (1798), Jean-Baptiste Regnault. Desce da Cruz, ost, 425x233cm, Musée du Louvre, Paris.**



**Fig.4: (1600), Stefano Maderno. Santa Cecilia, mármore, 130 cm comprimento, Igreja Santa Cecilia em Trastevere, Roma.**



**Fig.5: (1909), Benedito Calixto. Morte de Santa Cecilia, ost, 190 x 350 cm, Paróquia Santa Cecilia, SP, (Detalhe).**

## Referências Bibliográficas

ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a Construção do Imaginário Republicano**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

GINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E.H. Gombrich”. In: **Mitos, Emblemas e Sinais**. Trad. Federico Carotti. SP: Companhia das Letras, 1989.

HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca**. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. SP: EDUSP, 1997. <http://www.benedettinesantacecilia.it/htm/Basilica.html>. Último acesso em 16/01/2013.

NAVES, Rodrigo. “**Almeida Júnior: O sol no Meio do Caminho**”. In: Novos Estudos CEBRAP, Nov. 2005, pp.135-148, Disponível em: [www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf](http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf). Último acesso em 15/12/2012.

POLETINI, Moisés. **Um Estudo das Obras Sacras de Benedito Calixto**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2003.

ROMANO, Cristina de Toledo. **Santa Cecília: uma paróquia na confluência dos interesses da elite paulista e da igreja católica entre 1895 e 1920**. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profª Drª Ana Maria de Almeida Camargo. SP: FFLCH-USP, 2007. Stefano Maderno. In: <http://www.wga.hu/index1.html>. Último acesso em 16/01/2013.

## ENTRE O MANTO CRIOULO E A BEIRADA, A ICONOGRAFIA DA INOCÊNCIA: ESTUDO ICONOGRÁFICO DA PINTURA DE FORRO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS DOS PRETOS CRIoulos, TIRADENTES, MINAS GERAIS

*Kellen Cristina Silva*<sup>1</sup>

Os anjos sempre foram um elemento comum e muito bem trabalhado pelos pintores coloniais, inclusive na América hispânica. A representação desses seres alados tem seus escritos mais remotos, no Cristianismo, nas passagens do Antigo Testamento. O “Anjo de Javé” é descrito apenas como a personificação passageira da vontade divina da revelação. Na Bíblia, os anjos possuem grande importância, tendo seus nomes ligados às funções que ocupavam dentro da hierarquia celestial. Cabe ressaltar que essa diferenciação hierárquica dos anjos se deu após a diáspora judaica, onde, provavelmente, foram influenciados pela cultura oriental (Persas, Assírios, Babilônicos), se formou uma doutrina formal dos “exércitos celestes” e de uma corte em torno do Deus único.

Nos primeiros 300 anos do Cristianismo, os anjos eram representados sem as asas, justamente para diferenciá-los dos mensageiros dos deuses pagãos do mundo romano, como *genni*, *putti* e deusas da Vitória. As funções dos anjos cristãos se assemelhavam às funções dos mensageiros alados do Oriente Próximo (textos Acadianos e Ugaríticos) e também ao dos *daemons*<sup>2</sup> da mitologia grega, que, entre muitas funções, era fazer a ligação entre deuses e mortais.

Os meninos alados, que cerceiam a imagem de Nossa Senhora das Mercês, tem sua origem ornamental nas representações dos *putti*, meninos rechonchudos, geralmente despídos e com asas, que aparecem nas pinturas e esculturas mitológicas produzidas na Renascença e no Barroco. Esses *putti* foram apropriados pela arte cristã e passaram a representar querubins nas pinturas italianas, a partir do século XV. Sua origem iconográfica, porém, é mais distante e data da Antiguidade Clássica na personificação de Eros Urânios, que é representado como um menino com asas (HENRIQUES, 2008).

Os *putti* só foram resgatados de seu ostracismo pelo artista Donatello, que os representou alegres, saltitantes e rechonchudos na cantoria da catedral de Florença em 1431. Para a catedral de Prato, Donatello e Michelozzo compuseram, em mármore, bronze e mosaicos, um púlpito rodeado por meninos alados e *seminus*, que se interagiam e brincavam nas cenas divididas por duas colunas.

Os *putti* cristianizados foram espalhados pela Itália pelo discípulo de Donatello, Andrea Mantegna (1431-1506). Seus *putti* eram rechonchudos, mantendo a tradição, mas inovou nas asas, compondo-as semelhante às asas das borboletas. Essa inspiração também provém do mundo Greco-romano, no mito de psique.

Segundo Leticia Martins de Andrade (1999), foi no terceiro século da era cristã que as ideias de Platão foram revistas por *Plotino*<sup>3</sup>, período em que o mito de psique foi um pouco difundido, justamente porque

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais. Mestra em História pela UFSJ, Doutoranda em História pela UFMG. Bolsista Capes.

<sup>2</sup> De acordo com a Mitologia Grega, os *daemons* eram os companheiros e mensageiros dos deuses, servindo como uma rede de ligação entre o divino e o terreno. Eram seres alados e habitavam os céus e a terra. Eram vistos como seres benevolentes e sobrenaturais, que andavam entre os mortais por serem divindades inferiores. O termo *daemons* nada tem haver com o demônio dos Judeus e Cristãos.

a alma se tornou elemento importante para o cristianismo. A menina com asas de borboleta, par de *erotes* em tantas representações do corpo e do espírito, passou a ornamentar as catacumbas cristãs. Ao que parece, Mantegna resolveu adaptar as asas da borboleta pertencentes a pisque, uma menina, aos seus *putti*, talvez com a intenção de ressaltar a leveza dos anjos e sua puríssima alma interligada ao amor divino. Cabe ressaltar, que Mantegna também concedeu asas de pássaros e de variadas cores aos seus *putti*, podendo ser a escolha tipológica da borboleta uma mera questão estética.

Outros artistas do período, como Lucca Della Robia (1392-1482), que também trabalhou com Donatello, Andréa Del Verocchio (1435-1488), Rafael Sanzio (1483-1520) e Michelangelo (1475-1564) utilizaram os *putti* alados, esquecendo-se da menina alada *psiquê*, em suas obras. Michelangelo vai ainda mais longe, colocando seus anjos na mesma posição intermediária, apontada pela religião Greco-romana, agora pagã, do divino e do mundano. As representações de Michelangelo demonstram que o medo que os protocristãos detinham dos fiéis confundirem os seres angélicos do cristianismo com os *genni* do mundo romano não existia mais em seu tempo, o sincretismo já havia ocorrido, as divindades apenas trocaram de nome, pois as funções no panteão divino prosseguiram semelhantes, para não dizer iguais, aos dos *erotes*, *genni* e seres alados do oriente.

Os mensageiros do Deus Cristão, ou anjos, do latim *angelos* e do grego *áγγελος*, aparecem nos relatos bíblicos com funções semelhantes aos ancestrais pagãos: em Gênesis são os mensageiros e portadores da revelação divina (Gn 18,2; 19,1; 28,7), em Hebreus (Hbr 1, 14) e no Novo Testamento (Mt 18, 20; 22,30), se transformam nos protetores e ajudantes das pessoas. No Antigo Testamento (Is 6,2) e no Apocalipse de São João (Ap 8,2.6), sua tarefa é servir e adorar a Deus.

Na arte cristã, os anjos passaram a fazer parte das composições, ornando as mais diversas cenas bíblicas, apócrifas e hagiográficas. A representação mais antiga de um anjo em cenas bíblicas data do século II, na Catacumba de Santa Priscila, em Roma, em uma Anunciação. Os anjos aparecem com frequência nas cenas de sacrifício, nascimento, batismo e ascensão de Cristo, além de compor a corte celestial em torno de Cristo e da Virgem. Os anjos infantis ressurgiram no Renascimento, como explicitado anteriormente, ornando cenas piedosas e marianas, contudo foi o Barroco que recolocou essas crianças aladas de volta nas ornamentações pictóricas<sup>4</sup>.

Peter Paul Rubens (1577-1640) introduziu no Barroco as formas dos *putti* da Renascença, adaptando-os a uma nova linguagem espiritual e artística. Rubens estabeleceu esquemas de posições e tarefas para os anjos infantis, o que propiciou sua difusão pelo mundo ocidental, visto que suas obras e gravuras estavam presentes em inúmeras publicações, como Breviários e Missais. Foi dessa forma, via impressos, que os *putti* da Antiguidade Clássica atravessaram o oceano atlântico e chegaram à colônia brasileira para compor as mais diversas cenas bíblicas.

<sup>3</sup> Plotino, filósofo nascido no Egito, é geralmente considerado o fundador do chamado Neoplatonismo. Pode ser considerado como um dos mais influentes filósofos da Antiguidade, depois de Platão e Aristóteles.

<sup>4</sup> Bernini (1598-1690) foi o artista que reintroduziu os *putti* alados na escultura do Barroco. Aliás, o artista produziu inúmeros trabalhos baseados na mitologia clássica e sob sua influência, como pode-se notar em uma das mais famosas obras: o Êxtase de Santa Teresa, esculpida entre os anos de 1645-1652, que se encontra na igreja de Santa Maria della Vitória, em Roma. A cena narra a história do êxtase divino da Santa Teresa segundo seus próprios relatos: o anjo segura um dardo em direção a santa, que se encontra deitada e em posição de puro gozo. Seus olhos estão fechados e sua boa entreaberta. O anjo, em forma de *erotes*, não se encontra nu, apenas com uma túnica arrematada por um laço na cintura. Sua cabeça tomba para esquerda, como para enxergar melhor à santa, seu rosto possui um sorriso quase irônico e sua outra mão segura o tecido da veste de Teresa. A escultura gera discussões até hoje sobre as intenções do artista e sobre o relato da santa.



A arte colonial brasileira aceitou, de braços abertos, os *putti* cristianizados. Esses meninos alados invadiram os forros, os retábulos, as telas, representando a inocência, a pureza e a glória da infância em momentos diversos das cenas cristãs.

No forro da nave da igreja das Mercês de São José, esses anjos infantis abrem o espaço para a Virgem, a personagem mais importante de toda a cena. Nessa pintura de forro, há cinco anjos, representados de corpo inteiro, localizados abaixo dos pés da Virgem e próximo a seu manto. Em cada lado, dois anjos apontam para Nossa Senhora das Mercês, enquanto o quinto, que se encontra debaixo dos pés da Virgem, parece descansar sobre as nuvens. Ao redor desses cinco anjos de corpo inteiro, várias cabecinhas aladas dirigem seu olhar para a personagem central.

Muitos afirmam que essas cabecinhas aladas são Querubins e Serafins, anjos pertencentes à Hierarquia Celeste, e suas asas vermelhas e azuis seriam o elemento de diferenciação entre as duas classes angelicais. Entretanto, segundo a tradição cristã, Querubins e Serafins encontram-se ao redor de Deus e do Cristo Pantocrator. Para nós, os meninos alados em torno das nuvens da aparição da Virgem das Mercês são apenas anjos, em seu grau hierárquico, servindo a um propósito: o de mensageiros, tanto do amor divino, quanto dos pedidos dos homens aos seres celestiais, no caso, a Nossa Senhora.

E nenhuma representação combina tão bem com a personificação de Nossa Senhora quanto os anjos meninos. No Novo Testamento, as crianças simbolizam a acolhida cândida e espontânea (Mt 18,3/Lc 18,7), atitudes que são inerentes a elas. Na tradição mística, as crianças são vistas como seres que trazem uma lembrança da convivência com Deus no paraíso. A face da infância aliada à mulher sem mácula simboliza a iconografia da candura, da doçura, da perfeição. No mundo ocidental, os artistas conseguiram conjugar a inocência e a beleza ao representar Nossa Senhora cercada de crianças aladas.

No forro das Mercês, essas crianças apresentam Nossa Senhora para os fiéis. Em outros lugares da colônia, pode-se visualizar anjos brincando, tocando instrumentos, carregando flores e faixas em honra a “mulher vestida de sol”. Todas essas representações estão ligadas a beleza do paraíso, que enxergam na infância o momento de maior comunhão com mundo divino, pois o ser humano encontra-se em seu estado de maior pureza e bondade infinita. Dessa forma, nada melhor que os anjos para compor a corte celestial da advogada dos pecadores, pois é Maria, no imaginário cristão, aquela que acolhe todas as almas mundanas como crianças inocentes, carentes de proteção, carinho e amor. E os anjos fazem a ligação entre os pedidos mundanos e as dádivas da mãe dos pecadores.

A iconografia presente no mundo colonial se baseia no pensamento cristão, na força das representações marianas pós-tridentinas e nos impressos europeus, que davam ênfase a figura da mãe celestial rodeada de anjos. Nos missais, fonte iconográfica não só de Manoel Victor de Jesus, mas de vários outros artistas do Novo Mundo, encontra-se gravuras baseadas em Rubens, o pai dos *putti* barrocos, que serviram como inspiração para os mais diversos arroubos celestiais. Além dos missais, as *letanias*, breviários e hagiografias serviam ao gosto dos comitentes e artistas.

Os anjos sempre foram representados na arte ocidental de acordo com os preceitos do cristianismo, aliados ao imaginário dominante de cada período. As próprias fontes textuais, como a Bíblia, apócrifos e



escritos teológicos, não apresentam cada ser celestial de forma estanque; ao contrário, muitas vezes complexa, como foi explicitado sobre os Querubins. Os artistas se basearam, então, nas características recorrentes, como a juventude, beleza e virilidade dos seres angélicos. São representados de forma imberbe e com cabelos dourados, que, segundo Louis Réau, remete à ideia de beleza. Os anjos conquistaram seu lugar na arte a partir da época medieval e é desse período que chega a Hierarquia Celeste representada com inovação nos forros mineiros por Manoel Victor de Jesus. Como já falado, Pseudo-Dionísio distingue os coros celestes em três hierarquias distintas. Dante Alighieri se apropria da ideia e a transporta para sua obra. Supõe-se que a inspiração para a composição do forro tenha origem em fontes textuais, incluindo aqui Pseudo-Dionísio e Dante Alighieri, sem falar nos doutores da igreja que escreveram sobre o assunto. Aliadas a essas fontes, circularam no período de atuação de Manoel Victor de Jesus, algumas gravuras flamengas que também retratavam o tema angélico, mas com outro enfoque.

Durante os séculos XVI e XVII, uma família de gravadores de sobrenome *Wierix* difundiu diversas gravuras sobre o livro de Gênesis e sobre a deusa Diana para o mundo. Hieronymus Wierix foi responsável por gravar os sete anjos nomeados, baseados no livro de Enoch. Supõe-se que as gravuras dos Wierix circulavam pela região, justamente porque algumas características formais de Manoel Victor de Jesus se baseiam em obras gravadas pela família. Como exemplo, pode-se citar o estilo do vestuário de seus personagens, com os já conhecidos laços na cintura e golas arrematadas por um botão. Na América hispânica, essas gravuras serviram como fonte para diversas representações referentes aos coros angélicos. Os sete príncipes do céu, baseados nos escritos de Enoch, foram a inspiração para os afrescos de Palermo, difundidos na América pela gravura de Wierix. Nessa gravura, os anjos aparecem portando símbolos de suas funções, tais como a espada, a vela e a coroa. Se Manoel Victor de Jesus teve acesso a essa gravura, a inspiração para alguns atributos de seus coros se justifica, sem se esquecer das fontes textuais. Sendo assim, conseguiu unificar em seu forro a presença celeste na glorificação de Nossa Senhora das Mercês.

Nas obras e forros renascentistas e barrocos, os coros angélicos eram representados em suas hierarquias em momentos cruciais da abertura dos céus, que se dão na Ascensão de Cristo, Assunção de Nossa Senhora, apoteose dos Santos e coroação da Virgem. Nessas representações, o céu se abre em forma circular, da mesma forma descrita por Dante, e a corte celeste, composta pelos anjos e santos, dá graças e glória à representação central, comumente ligada à Nossa Senhora e Jesus Cristo. Uma obra que exemplifica essa assertiva é a Assunção de Maria, de Francesco Botticini (1446-1498). O florentino apresenta um céu circular, povoado por toda a hierarquia celeste, além dos santos, a assunção da Virgem e a contemplação terrena dos apóstolos e seguidores de Maria sobre o túmulo com flores. Pode-se interpretar a obra de Manoel Victor de Jesus como uma tentativa de retratar seu forro com abertura para o transcendente da mesma forma que ocorria na Europa e em alguns lugares da colônia, onde os anjos se misturavam aos santos e outros na contemplação e glória divina. O esquema utilizado por Manoel Victor de Jesus foi aquele em voga no período, iniciado na Comarca de Vila Rica por Francisco Xavier Carneiro, onde predominava um fundo branco, bancadas com os santos e a aparição central com toda pompa e glória. O mestre de São José usou a balaustrada para posicionar sua hierarquia celeste e os santos mercedários, obrigatórios em uma iconografia relacionada à Virgem das Mercês, que, por sua vez, encontra-se gloriosa, de braços abertos, em gesto de acolhida e proteção.

Dessa forma, a apoteose representada por Manoel Victor de Jesus com sua hierarquia celeste segue a

---

iconografia da glorificação mariana, mas ganha com a inovação do artista ao representar os coros celestes. Tal fato coloca os artistas e as obras da Comarca do Rio das Mortes no circuito dos grandes artistas coloniais, não tanto pela técnica, mas, sobretudo, pelas inovações iconográficas, de gosto erudito e excepcional.

### **Referências Bibliográficas**

ANDRADE, Leticia Martins de. **O mito de psique em 1800: um catálogo iconográfico.** Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999.

HENRIQUES, Célia Raquel Soares de Mendonça. **Nem Eros, nem anjos: representações de *putti* através da pintura.** Dissertação de Mestrado, Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008.

## OS FAZERES ARTÍSTICOS NO BRASIL COLONIAL A PARTIR DO LIVRO DOS REGIMENTOS DO DICIONÁRIO DE JUDITH MARTINS

*Angela Brandão<sup>1</sup>*

*Klency Kakazu de Brito Yang<sup>2</sup>*

A presença de artífices, artistas, oficiais mecânicos no Brasil colonial foi importante para a produção de todo tipo de bens para a vida cotidiana dos habitantes e também para a produção dos objetos artísticos. Estes mestres produziam artigos para complementar ou substituir o que era trazido de Portugal ou mesmo aquilo que não era possível trazer.

Minas Gerais era uma região montanhosa distante do litoral. A distância e a dificuldade do transporte faziam com que seus habitantes encontrassem soluções nas matérias primas e mão de obra locais. Apesar disso, o período da mineração consistiu num momento de grande influxo de mão de obra vinda de Portugal, que ensinariam seu ofício aos aprendizes locais. Suas vilas possuíam, nas igrejas, importantes pontos de interação social e religiosa da comunidade, e ali se manifestavam os diversos “fazeres” artísticos e artesanais. Nossa pesquisa se direcionou para compreender os diferentes ofícios mecânicos, sua definição, seus limites de atuação, pois o fazer artístico cabia não a artistas individualizados, mas especialmente a grupos de trabalhadores anônimos.

O ano de 1937 marca o nascimento do SPHAN, tendo como fundador e primeiro diretor Rodrigo de Mello Franco de Andrade. Judith Martins foi contratada como secretária e passou a compor o primeiro grupo de pesquisadores da instituição. Segundo a própria Judith Martins, Rodrigo Andrade era um chefe estudioso e dedicado. Exigia de seus subordinados o mesmo, incentivava o estudo e a pesquisa. Judith Martins foi encarregada de compilar verbetes, citações e documentos, localizados por ela mesma e por outros pesquisadores, documentos referentes aos artistas, artífices e oficiais mecânicos que atuaram em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, publicando um importante dicionário sobre estes artesãos, que foi tomado como a base desta pesquisa: o Dicionário de Artistas e Artífices de Minas Gerais nos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, publicado pelo SPHAN em 1974.

De posse do Dicionário, muitas perguntas sobre a autora do livro vieram à tona: afinal esta mulher participou da história da fundação do Iphan e conviveu com brasileiros que fizeram a sua história como Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa. Surgiu, então, o interesse de compreender como a secretária Judith se tornou a pesquisadora, entender a autora significava entender o primeiro objeto de estudo desta pesquisa: seu Dicionário.

Como não há praticamente nada escrito a respeito de Judith Martins, o local mais adequado para obter informações foi a “Superintendência do Iphan em São Paulo”. Com uma única entrevista que Judith Martins concedeu quando ainda era viva, em 1982, à Teresinha Marinho, no projeto “Sphan: Memória Oral<sup>3</sup>”

---

<sup>1</sup> Angela Brandão é professora no Departamento de História da Arte da EFLCH/UNIFESP. Esta pesquisa contou com apoio do CNPq

<sup>2</sup> Graduanda em História da Arte no Departamento de História da Arte EFLCH/UNIFESP, bolsista PIBIC 2012-1013, CNPq.

<sup>3</sup> A se entrevista encontra no livreto: LEITE, João de Souza. Sphan: Memória Oral: depoimento de Judith Martins, nº1, 1987, onde a entrevistada apresenta a formação do Iphan e sua participação no cotidiano do órgão e de seus gestores.

foi possível conhecê-la um pouco melhor e entender o incentivo que recebeu de seu chefe, Rodrigo Andrade, para a compilação dos dados que resultaram no seu Dicionário.

A pesquisa buscava, no Dicionário de Judith Martins, os ofícios que eram praticados nestas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX e procurava estabelecer relações entre os dados, anotações e verbetes, para desenvolver um banco de dados que permitisse ver estas informações por diferentes ângulos, que favorecesse a futuras pesquisas em História da Arte, perceber também se havia ou não sobreposição de tarefas no trabalho destes mestres oficiais.

Os dados apresentados no dicionário foram divididos, para efeito desta pesquisa em: sobrenome, nome, atividade (ofício), matéria prima, ano (da atividade/do documento/do dado), cidade, local, obra, valor (quando houvesse), período (quando tempo durou), anotações 1 (duplicidade de atividade), anotações 2 (duplicidade de valor). É importante ressaltar que foi possível catalogar pelo curto cronograma: 1572 linhas, 72% do livro 1, até a letra “g”.

Assim, foi possível gerar uma planilha em formato Excel, com esses dados, de modo que, separados por colunas, alinhados por diferentes focos de interesses, pudessem criar novas informações por “tabelas dinâmicas”, que datam, somam, separam por períodos, por locais, por ofícios, por matérias primas, atividades, por ano de produção, atividade exercida por artífice.

É um trabalho que permite quantificar dados e produções artísticas, criando diferentes relações para serem exploradas dentro do conhecimento do Historiador da Arte, podendo estabelecer relações entre os valores das obras encomendadas e as matérias primas mais valorizadas no mercado, o preço por peça sacra no período colonial ou o valor da manufatura de artefatos produzidos por estes mestres.

Já nesta etapa do trabalho pudemos constatar e localizar alguns oficiais que transitavam entre diferentes ofícios, que eram canteiros/pedreiros, carpinteiros/marceneiros, carpinteiros/pedreiros, douradores/pintores; alguns transitavam entre ofícios de diferentes matérias primas como carpinteiro (madeira) e pedreiro (pedra), mostrando habilidades e conhecimentos técnicos com diferentes instrumentos e materiais.

É admirável que além deste oficial passar nos exames e pertencer a uma espécie de corporação de ofício ou bandeira, que indica investimento em ferramentas, conhecimento técnico e habilidades desenvolvidas para este ofício e uma determinada representação social, algumas vezes possuía não apenas um ofício, mas dois ou três ofícios diferentes. E, utilizando-se de matérias-primas diferentes, como pedra e madeira, que indicavam diferentes conhecimentos técnicos e domínios no uso de diferentes ferramentas.

Em Portugal, as atividades dos oficiais mecânicos e suas relações entre os diversos ofícios e oficiais eram controladas por regras estabelecidas por regimentos que norteavam a produção artística e artesanal e a qualidade das obras produzidas, bem como as regras para aqueles que ingressassem em cada ofício.

O “Livro dos Regimentos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lixboa (1572)”, um manuscrito com a compilação de vários regimentos, foi transcrito e publicado, com prefácio pelo historiador português Virgílio Correia, em 1926. A partir dessa transcrição, podemos ver que o Livro dos Regimentos apresentava as relações estabelecidas entre os oficiais, o número máximo de aprendizes permitido

por cada oficial dentro de sua loja, o que o solicitante precisava produzir no exame de ofício para ser julgado e aprovado pelo juiz de seu ofício, os valores de multas e taxas a serem pagas, e as mais diversas regras pertinentes a cada ofício.

É natural que o Regimento, empregado na metrópole (Portugal) fosse transferido para a Colônia (Brasil), e sua análise, como parte desta pesquisa, interessava para se saber as habilidades necessárias a que um oficial fosse considerado apto para abrir sua “tenda” e, a partir de então, ter seus próprios aprendizes, se as habilidades e os exames eram específicos para cada oficial e exigiam habilidades distintas, mesmo que trabalhando com a mesma matéria prima.

Era importante saber se um oficial de carpinteiro e um torneiro, mesmo que ambos trabalhavam a madeira, tinham exames que exigiam habilidades semelhantes ou específicas para cada ofício. Entender o quão simples era para um oficial executar a atividade de outro oficial, ou se deveria dominar conhecimentos específicos e técnicas muito distintas para cada ofício, mesmo trabalhando com a mesma matéria prima, em caso de sobreposição de tarefas.

Dentre os muitos ofícios que este regimento apresentava, foram elencados os que dialogavam com os ofícios que Judith Martins organizou em seu Dicionário de 1974. Uma vez elencados os ofícios, seguimos a tentativa de descobrir o que era necessário para se tornar um mestre em seu ofício.

Assim, uma nova tabela foi criada contemplando: o ofício (ourives, lapidário, batifolhas, douradores, picheleiro, latoeiro, serralheiro, guadamecilheiro, pintor, pedreiro, taieiro, carpinteiro, torneiro, oleiro); a matéria-prima; as peças (se produz algum objeto específico); o objeto de exame de ofício (peças produzidas para a aprovação no exame de ofício); o Santo do Ofício (relação entre o ofício e a devoção cristã); as questões do ofício (alguma informação relevante); os equipamentos (do ofício).

O Dicionário Bluteau (1728) (o primeiro da Língua Portuguesa, do século XVIII) foi útil para solucionar as distâncias temporais e elucidar grandes lacunas em termos de definições dos léxicos.

Por este levantamento, foi possível perceber que os exames de ofício eram algo muito minucioso. Exigiam do candidato a disponibilidade de material e ferramentas para executar as peças, muitas destas peças deveriam levar dias para serem concluídas. As peças exigiam que o candidato mostrasse toda a sua habilidade e domínio da técnica e matéria prima na confecção dos objetos solicitados, que eram cheios de detalhes pré-estabelecidos, e que exigiam também do candidato, que este tivesse um senso criativo e estético apurado capaz de agregar à peça seu valor pessoal, isso também era parte do exame e avaliado pelo juiz.

Este estudo contemplou, portanto, fontes que tratam dos Ofícios Mecânicos no período colonial, e o método de trabalho foi o de investigação documental: o primeiro foco foi o “Dicionário de Judith Martins” que é a base da pesquisa e gerou as questões sobre quais eram os oficiais mecânicos no Brasil colonial, como eram as relações de trabalho destes oficiais, sobretudo no que se refere a Minas Gerais, onde existiu tanto uma riqueza de produção artística como uma particular atenção por parte dos órgãos de proteção do patrimônio. Muitos mestres oficiais passaram por estas terras e deixaram suas marcas.



“O Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos de Lisboa” possibilita entender a relação entre o juiz de ofício e o candidato a oficial mecânico, como era seu exame e o que era solicitado a este artífice, que peças ele tinha que produzir. O Dicionário Raphael Bluteau (1728), o primeiro da Língua Portuguesa, permitiu solucionar distâncias temporais e elucidar definições dos ofícios.

Com base nesta pesquisa foi possível perceber, a partir do estudo do material do Dicionário de Judith Martins, que existiu de fato o fenômeno que chamamos de “sobreposição de ofícios” (um oficial examinado poderia realizar trabalhos que não eram seus por direito – embora isso fosse proibido pelo Regimento); alguns dominavam mais de uma técnica (trabalhavam com diferentes matérias primas e instrumentos, e também dominavam conhecimentos diversos). Foi possível estabelecer dados estatísticos com este material e criar relações entre os dados levantados, permitindo novas investigações.

Pelo estudo do “Regimento dos Oficiais Mecânicos” de Lisboa, percebeu-se que existia um alto grau de exigência na avaliação dos candidatos, que estes deveriam estar preparados para pagar o exame, possuir a matéria prima e instrumentos para realizar a prova que poderia durar dias, devido à dificuldade em produzir determinadas peças. O candidato tinha que estar “maduro” em sua técnica e habilidade para conseguir realizar o que era pedido no Regimento.

**Referências Bibliográficas:**

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário portuguez & latino: áulico, anatômico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728, 8v. (<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>)

CORREIA, Vergílio Dr. *Livro dos Regimentos officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lixboa – 1572.* Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

LEITE, João de Souza. **Sphan: Memória Oral: depoimento de Judith Martins, nº1.** Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória: Rio de Janeiro, 1987.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVII e XIX em Minas Gerais**, volumes I e II. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional, 1974.

## VINCENZO CAMPI E BARTOLOMEO PASSAROTTI NA CONSTRUÇÃO DE CENAS DA DIETA RENASCENTISTA ITALIANA

*Larissa Sousa de Carvalho<sup>1</sup>*

### Introdução

O homem escolhe do que se alimenta – transforma comida em alimento através de práticas, técnicas e conhecimentos. Tal operação é fortemente regida por fatores culturais que flutuam no meio social. Em que medida ingerimos aquilo que satisfaz nossas necessidades fisiológicas em contrapartida às exigências tradicionais e simbólicas que nos foram sempre apresentadas?

Almejando alargar ainda mais os limites que cercam a disciplina da História da Alimentação, decidimos incluir a História da Arte na discussão. As obras selecionadas nos encantam logo de imediato, mas se tornam ainda mais interessantes, quando aliadas ao conhecimento do sistema alimentar da época. Através de alguns trabalhos dos artistas Vincenzo Campi e Bartolomeo Passarotti reforçaremos os hábitos alimentares e as práticas cotidianas da sociedade italiana setentrional do início da Era Moderna.

A relevância de tal estudo reside na insuficiência com que o tema tem sido abordado. Os artigos oriundos da História da Arte não se preocupam em contextualizar os alimentos, suas procedências e seus costumes, seja na esfera local ou em comparação a outros ambientes. Já os trabalhos da Antropologia, Sociologia, História – entre outros campos – utilizam as obras de arte, em muitos casos, apenas como imagens ilustrativas do que estão tratando no texto. Intenta-se relacionar ambas as perspectivas para recolher o que cada uma pode oferecer para a outra.

### Obra de arte como testemunha de hábitos alimentares

O tema da alimentação na pintura italiana surge juntamente ao anseio por uma arte mais realista, já em vias de fortalecimento na Europa setentrional – “gastronomic naturalism” segundo John Varriano. Não aparecem como composições únicas, mas em séries de pinturas que retratam cenas cotidianas diversas, em especial, os hábitos e as práticas alimentares de tal sociedade. Dois conjuntos de obras são de Vincenzo Campi: ambos com cinco pinturas, o primeiro realizado para a família Fugger de Augsburg (c.1580) e, o segundo, sem patrono reconhecível, mas encontrado no Monastério de San Sigismondo em Cremona (c.1585). A terceira série – com quatro obras – foi criada em 1580, aproximadamente, pelo artista Bartolomeo Passarotti, constando em 1614 no inventário da coleção Mattei.

A breve fortuna crítica desses trabalhos os relaciona constantemente, pelo tema e formato, às cenas de mercado flamengas de Pieter Aertsen e Joachim Beuckelaer [Fig. 01]. Um contato com a obra destes artistas é possível, pelo menos, para o caso de Campi, que teria se inspirado nos precursores para criar suas próprias obras nos anos ulteriores. Analogias podem ser encontradas, porém, as obras flamengas carregam fortes questões religiosas, éticas e alegóricas que as italianas não compartilham.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

As primeiras dialogam com as ações comerciais de venda e compra ou mesmo com imagens de alegorias das quatro estações, dos meses, dos vícios etc. Já as italianas removem os motivos bíblicos, geralmente representados no fundo da imagem (para ratificarem a proximidade com que os milagres aconteciam no dia-a-dia), bem como os traços de um cenário urbano e mercantil. Foca-se justamente no lado não-comercial das ações. É a relação entre a comida e a personagem que está sendo representada.

Sheila McTighe busca perceber as especificidades do contexto italiano para o surgimento dessas obras. Três discursos são ressaltados: a divisão de comidas apropriadas para diferentes tipos de classes, a cultura da “curiosidade” e do colecionismo de artefatos estrangeiros e, por fim, os provérbios e ditos populares. Estes aspectos nos ajudam a pensar no modo como foi feita e escolha de produtos, da disposição deles e das personagens dentro da representação. Os alimentos estariam dispostos como os elementos exóticos nas prateleiras e gavetas dos Gabinetes de Curiosidades – locais onde se colecionava uma multiplicidade de objetos e achados vindos das expedições e do contato com culturas variadas.

Como veremos a seguir, essas obras, sobretudo as de Campi, apresentam uma ordenação e exposição dos produtos diferenciada das pinturas flamengas, cuja abundância transborda na imagem e não pode ser “compartimentalizada”. Elas são arranjadas quase cientificamente, como se houvesse uma classificação – separação dos gêneros em recipientes – cestas, bacias, vasos de cerâmica, madeira ou cobre – representados com leve angulação para que seus conteúdos sejam melhor visualizados (taxonomia do alimento). Aqui, não são alimentos desorganizados em bancas de mercados, com em Aertsen e Beuckelaer.

Os gestos e os olhares das figuras, apontando para si mesmos ou para os alimentos, nos fazem pensar em algum significado oculto. Talvez seja interessante entender a estrutura básica dos quadros antes de adentrar nas particularidades alimentares. De acordo ainda com McTighe, os artistas optam por escolhas compositivas diferentes: Passarotti estabeleceria uma conexão ou até mesmo uma similaridade entre os gestos das personagens e os itens apresentados; já Campi constituiria as obras pela diferença entre os artigos alimentícios exibidos e a comida reservada às figuras do próprio quadro. Para tal, escolhe dois tipos de estruturação: homens ou mulheres em plena ação, embora relegados aos cantos da imagem, enquanto a cena central é estática e com produtos profusamente exibidos; e o outro modo, contrapondo uma única figura (ou um grupo espremido) com os alimentos do lado oposto.

## **Peixes e feijões**

Caracterizados como camponeses, pelas feições e trajes, estas figuras curiosamente não se alimentam dos mesmos produtos exibidos na imagem – o que provavelmente pensaríamos à primeira vista. Tal aspecto sobressai fortemente nas obras que retratam vendedores de peixes, como os títulos aludem [Fig. 02 a 06]. Alguns discursos da época corroboravam com essa noção do alimento reservado a uma determinada classe social como, por exemplo, o *Trattato della natura de' cibi et del bere* (c.1585) de Bartolomeo Pisanelli. Além disso, era uma tentativa de justificar biologicamente as diferenças sociais.

O peixe, juntamente às aves, era considerado o alimento mais nobre para o consumo. Campi e Passarotti nos apresentam uma diversidade de espécies aquáticas<sup>2</sup>. Alguns autores observam uma associação com a

---

<sup>2</sup> Esturjão (caviar), carpa, tainha, baiacu, enguia, lampreia, tartaruga, ostra, polvo e algum tipo de crustáceo além da lagosta.

forma fálca apresentada pelo peixe, tencionando a antiga crença de alimento sagrado. Também podemos observar o momento em que esses animais são pescados no fundo de suas imagens – ali se desenrola a ação, é a prática mostrada lado a lado do “produto final”, embora o consumidor seja diverso do agente.

Quanto à alimentação dessa classe mais baixa os quadros apresentam, em sua maioria, tigelas de feijões, queijos ásperos e pães escuros. O feijão era muito utilizado em Cremona. De várias espécies, formatos e aparências, teve grande aceitação na culinária, entretanto, a quantidade de receitas e usos não acompanha a diversidade dos tipos de feijão. A célebre obra Comedor de Feijões de Annibale Carracci [Fig. 07] exhibe esses mesmos elementos da dieta camponesa, focando especialmente no prato de feijões.

É apagada qualquer evidência de um ambiente mercantil. Retrata-se, aqui, a refeição do cotidiano camponês. Organizados na mesa, vemos, além dos feijões brancos, um maço de cebolinha, pão escuro, vinho tinto e possivelmente a “torta da bietola” feita com folhas de beterraba. Estes alimentos além de indicarem a baixa posição social do homem, acentuam suas origens rurais. Em contrapartida, a dieta dos “cidadinos” parecia contar mais com produtos vindos de outras regiões, todos muito bem fiscalizados pelo comércio urbano. Embora os camponeses vendessem parte do que produziam, não compravam nenhum item. Era uma economia de subsistência, uma alimentação por necessidade.

### **Queijo, pão e outros alimentos**

Não há registros suficientes da alimentação dos camponeses, apenas indícios dos produtos mais consumidos e produzidos – laticínios, ovos, carne, vinho e legumes. O queijo, por exemplo, é um alimento bastante popular no contexto europeu, assim como o leite e o ovo (consumido fresco). Diferentemente das obras já apresentadas de Campi, a próxima imagem [Fig. 08] oferece a consumação de um queijo ainda fresco, dividido a colheradas entre os quatro personagens. Boas maneiras à mesa? As figuras se acotovelam sobre o alimento, sendo retratadas em pleno ato de comer. Vemos a ricota – possível identificação do queijo – no interior da boca de quem a mastiga. Ainda que pertencente a segunda série de pinturas de Campi, esta obra apresenta elementos compositivos que a distingue das demais.

O pão era um alimento essencial na mesa europeia (humilde ou nobre) do século XVI. Contudo, os ingredientes e modos de preparo eram diferenciados para cada classe. O pão branco era reservado à elite: feito de frumento (tipo de trigo) com baixo valor nutritivo e assado em pequenas porções diárias. Já o pão preto constituía a dieta do pobre, produzido com outros cereais existentes e em formato grande. É interessante perceber o que caracteriza as cozinhas camponesas em contraposição à das elites sociais, não somente nos produtos utilizados, mas na maneira de prepará-los. Vale lembrar que outros alimentos, ausentes nessas imagens, estavam presentes na dieta italiana, no entanto, não nos caberá mencioná-los.

### **Frutas, vegetais e legumes**

Outro tema que ocupou nossos artistas foi a representação de vendedores de frutas, vegetais e legumes – vendedoras mulheres, especificamente. Com a melhoria das práticas da agricultura e dos conhecimentos botânicos houve um aprimoramento do cultivo dos frutos. A região italiana oferecia e, ainda hoje oferece, ótimo clima para a colheita de diversificadas espécies frutíferas. As obras de Campi não exibem apenas os alimentos na região frontal como também a sua própria colheita ao fundo [Fig. 09 e 10]. São produtos que

preservam seu frescor, já que recém-captados da natureza.

Campi dedica sua máxima atenção a caracterização realística de cada fruto [Fig. 11]. Ainda que Passarotti compartilhe tal tributo, envolve outros elementos na cena que diluem o foco central dos artigos alimentícios [Fig. 12]. Ambas as vendedoras de Campi apresentam pêsegos ao colo, a primeira parece não ter espaço suficiente para acomodá-los. Oferece um cacho de uvas como parece oferecer a si mesma com aquele amplo decote. Podemos identificar ainda a presença de cerejas, figos, ameixas, amoras, romãs, pêras e maçãs. Alcachofras, aspargos, repolhos e ervilha ampliam a variedade do que está sendo exibido. Assim como a outra vendadora que, pega em pleno ato de descascar, proporciona outros itens ao espectador – abóboras, cebolas e berinjelas, por exemplo.

É incerto precisar o lugar que as frutas ocupavam na alimentação camponesa. Sua utilização em grande parte estava relacionada à fabricação de vinho e outras bebidas fermentadas, como a sidra. Algumas normas da antiga dietéticas regiam o seu consumo, uma vez que não era aconselhável comê-las a qualquer momento. Os pomares ganham relevância nas residências camponesas dos nobres e burgueses. Sempre após os banquetes vinham as frutas à mesa. Já em relação aos legumes, havia uma grande rejeição e até mesmo preconceito, visto que se relacionava a alimentação dos mais pobres por seu valor econômico mais do que nutricional.

### **Aves e o abate de carne vermelha**

As carnes eram para toda a população do século XVI, não obstante suas devidas restrições e preceitos alimentares. O capão (galo castrado) e a carne das aves fêmeas que nunca colocaram ovos eram consideradas de mais fácil digestão, logo, muito apreciadas. Pisanelli considera a carne mais nobre a dos “animali volatili”, i.e., pássaros que podem voar, listando algumas espécies: perdiz, pombo, codorna, faisão, galinhola, tentilhão, entre outras. Peru, cisne e pavão também estavam na lista das aves nobres. O primeiro não teve problemas de aceitação, pois além do gosto apazível tinha o elemento decorativo que contava na hora dos grandes banquetes. Percebe-se que o ápice da dieta da elite era a ingestão de aves. Em contrapartida, a carne de animais quadrúpedes era considerada adequada para as classes inferiores. Pisanelli relega a carne bovina, de vitela, de carneiro e a suína para a categoria das “comidas brutas” dos trabalhadores (carnes vulgares).

À primeira vista parecem ser a mesma imagem [Fig. 13]. Alguns discretos elementos nos mostram que, na verdade, são duas obras de cada série realizada por Campi. Na primeira o pavão, aparentemente vivo, exhibe sua enorme calda. Na segunda, nem sinal de sua presença. No entanto, outros elementos aparecem à cena – ovelha, tigelas e gaiolas ao pé da camponesa –, enquanto alguns desaparecem – galinhas do canto direito e um suposto fruto na parte superior. O fundo é substituído por trabalhadores em sua atividade cotidiana. O que levou Campi a retomar a representação dos vendedores de aves? Por que utilizou os mesmos estudos para criar uma cena tão próxima a anterior? Talvez uma exigência da segunda pessoa que encomendou a série?

O convívio entre animais vivos e mortos é recorrente também na imagem de Passarotti [Fig. 14]. As próximas obras [Fig. 15 e 16], por sua vez, não apresentam mais a coexistência de seres vivos e cadáveres. O animal está abatido e em pedaços. É a carne vermelha que prevalece, seja em Passarotti ou em Carracci. O tema do açougue era interpretado como uma advertência alegórica a respeito da sedução da carne e das paixões sem a devida cautela. Há muitas vezes um viés moralmente irônico, tanto nas feições como nos gestos das figuras.



Em Carracci o tom irônico ou erótico não se sustenta. Os personagens estão absortos no trabalho manual, nem mesmo encarando o espectador. Todos parecem concentrados nas atividades que lhe são reservadas: abater, pesar, despelar e vender. A escolha por temas mundanos era pretexto para exercitar uma pintura mais naturalista. Carracci escolhe um estereótipo do contexto urbano – a figura do açougueiro – e o representa de maneira digna e em tamanho quase natural. Sem desviar o rumo da discussão, vale recordar dos antecessores desses artistas e também de inspirações sucessoras: Joachim Beuckelaer e Rembrandt [Fig. 17].

### **Práticas alimentares – cozinhar e comer**

Ainda nos resta analisar uma obra da segunda série de Campi [Fig. 18]. Esta cena doméstica deixa transparecer o próprio preparo dos alimentos, não apenas a sua exibição. Como os personagens de Carracci, nenhuma figura parece perceber nossa presença. Estão, provavelmente, envolvidos na preparação das refeições para alguma comemoração. Dois homens, à esquerda, lidam com o animal abatido – retirando a pele do bezerro; o jovem menino e a senhora foram identificados assoprando uma bexiga como se fosse um balão e separando a nata para fazer manteiga, respectivamente.

Enquanto isso, outras mulheres no centro da imagem ralam o queijo, enrolam a massa, preparam vegetais, aprontam pastéis e supervisionam o fogo. A travessa com ovos, manteiga e açúcar é possivelmente para uma receita doce. A jovem em primeiro plano, à direita, prepara uma ave para assar, enquanto um terceiro homem espeta galinhas no canto superior. Em meio à confusão – de pessoas, utensílios e alimentos – os animais se confrontam pelos restos de comida. E ao fundo a mesa os aguarda: tão próxima à agitação da cozinha.

A produção/preparação do alimento era um dos problemas econômicos mais importantes da sociedade do século XVI, ratificado até mesmo pela posição de destaque na iconografia artística. Aqui, não há uma separação entre o alimento camponês e o da elite, como nas outras obras de Campi. Os primeiros estão envolvidos diretamente no preparo da comida dos nobres: artigos que não “condizem com suas próprias naturezas”. Quando olhamos as imagens devemos perceber não somente os produtos, mas também os gestos e as práticas de convívio – a forma como se comia e se servia. A mesa do banquete apresenta uma toalha branca, comum até hoje em nossos hábitos alimentares ocidentais. Não vemos indícios de utensílios individuais para cada conviva, visto que ainda não eram comuns.

O garfo já havia surgido na Itália, no entanto, tinha tamanho maior e dois dentes (para servir e mexer as carnes), como Fernand Braudel afirma. O mesmo acrescenta: “Colher e faca são hábitos bastante antigos. Contudo, o uso da colher só se generalizou no século XVI, bem como o hábito de fornecer facas: antes, cada conviva levava a sua. O mesmo quanto a cada qual ter o seu copo, à sua frente”<sup>3</sup>. Logo, os utensílios de mesa não incluíam instrumentos de uso pessoal (exceto facas). Não havia pratos, copos e nem espaço reservado para as refeições. Contentava-se com uma única tábua grande para os alimentos, de onde todos retiravam, pouco a pouco, o que desejavam. A hierarquia não se exprimia apenas pela multiplicidade e conteúdo dos pratos, mas igualmente pelo lugar que ocupavam na mesa.

Flandrin compara o horário das refeições nas diversas regiões européias, colocando a janta dos italianos como a mais tardia. Enquanto se serviam às 14 horas, os ingleses às 11 horas e os espanhóis ao meio-dia.

<sup>3</sup> BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo, séculos XV-XVIII. Tomo 1: As estruturas do Quotidiano: o Possível e o Impossível*. Lisboa: Editorial Teorema, 1979, p. 173.

Quanto ao ato de cozinhar, entendia-se que os alimentos deveriam tornar-se mais saborosos e, principalmente, mais fáceis de digerir. Esta era a função do tempero e do cozimento. No caso do mundo rural, por exemplo, o tempo para cozinhar era bastante estendido, assim, a camponesa poderia conciliar várias atividades domésticas, deixando o fogo sem supervisão por longos períodos. Prevalece o cozido, enquanto nas cozinhas aristocráticas o assado e o frito. O básico nos utensílios de cozinha camponesa eram as panelas e os caldeirões, já a da elite contava ainda com grelhas e outros apetrechos.

### **Considerações finais**

Decidimos não adentrar nas significações simbólicas de cada elemento representado por dois motivos: primeiro, pela lista extensa de itens e, segundo, por ser uma informação fácil de ser recolhida em manuais, como o de Silvia Malaguzzi, *Il cibo e la tavola*. Espera-se que a dieta renascentista, do recorte escolhido, tenha ficado clara e enriquecida pelas obras trazidas. Na maioria dos textos referentes a elas, é constante a vinculação dos alimentos com o erotismo e as conotações sexuais, principalmente aqueles reservados à classe baixa.

McTighe analisa discursos da época que confirmam tal associação, chegando a seguinte conclusão: “Gross foods make gross sperm, which generates bestial children. The villano quite literally was what he or she ate”<sup>4</sup>. Nota-se como a comida é vista como a razão para a ignorância dos camponeses. O tipo de alimentação durante a gravidez resultaria em um filho mentalmente saudável ou forte, porém, estúpido. A relação entre comida e intelecto ganha novamente vigor para separar biologicamente as classes (segregação pela alimentação). Esta e outras questões semelhantes permeiam as obras de Campi, por exemplo, no próprio aproximar das famílias, comidas e significados eróticos da imagem.

Passamos pelas obras com um naturalismo quase-científico, cujos personagens limitavam-se a olhar, apalpar e escolher os alimentos; para cenas da elaboração e preparo dos alimentos, destinados ao consumo e ao próprio ato de alimentar-se. Todas elas sugerem a existência de normas e códigos que regiam os produtos e sua ingestão. Naturalmente, esses preceitos eram conhecidos e admitidos pela maioria das pessoas, como acontece ainda hoje. No entanto, as questões atuais são muito mais diluídas e multifacetadas. Espera-se que nossa contribuição possa suscitar até mesmo uma reflexão sobre as nossas próprias práticas alimentares em comparação as do século XVI.

---

<sup>4</sup> Op. cit., p. 318.

## Referências Bibliográficas

- ALBALA, Ken. **Eating right in the Renaissance**. Berkeley: University of California Press, c2002. ix, 315 p. [8] p. of plates, ill., 24 cm. (California series in food and culture; v. 2).
- BENDINER, Kenneth. **Food in Painting. From the Renaissance to the present**. London: Reaktion Books, 2004.
- BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo, séculos XV-XVIII**. Tomo 1: As estruturas do Quotidiano: o Possível e o Impossível. Lisboa: Editorial Teorema, 1979.
- FLANDRIN, J. L & MONTANARI, M. **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- MALAGUZZI, Silvia. **Il cibo e la tavola**. Dizionari dell'Arte. Milano: Electa, 2006.
- MCTIGHE, Sheila. "Foods and the body in Italian genre paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci". In: **The Art Bulletin**, Vol. 86, No. 2 (Jun., 2004), pp. 301-323.
- ORNELLAS, L. H. **A alimentação através dos tempos**. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000.
- SANTOS, Carlos Roberto Antunes dos. "A alimentação e seu lugar na História: os tempos da memória gustativa". In: **História Questões e Debates**, dossiê História da Alimentação, Curitiba, Editora da UFPR, nº 42, jan/jun 2005;
- TAYLOR, Valerie. "**Banquet plate and Renaissance culture: a day in the life**". In: *Renaissance Studies*. Vol. 17, No. 5, 2005, pp. 621-633.
- VARRIANO, John. **Tastes and Temptations: Food and Art in Renaissance Italy**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009.



[Fig. 01] (c.1560) Pieter Aertsen. Peasants with Market Goods. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum / (?) Joachim Beuckelaer. Fish Market. Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.



[Fig. 02] Vincenzo Campi. Fish Vendors (c.1580). Private collection.





[Fig. 03] Vincenzo Campi. Fish Vendors (c.1585). Milan, Pinacoteca di Brera.



[Fig. 04] Vincenzo Campi. Fish Vendors (c.1580). Private collection.



[Fig. 05] Vincenzo Campi. Fish Vendors (c.1580). Private collection.





[Fig. 06] Barolomeo Passarotti. *The Fishmonger's Shop* (c. 1580). Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica



[Fig. 07] Annibale Carracci. *The Bean Eater* (1584-5). Rome, Galleria Colonna.



[Fig. 08] Vincenzo Campi. *Cheese Eaters* (c.1580). Lyons, Musée des Beaux-Arts de Lyon.





[Fig. 09] Vincenzo Campi. Fruit Vendor (c.1585). Milan, Pinacoteca di Brera.



[Fig. 10] Vincenzo Campi. Fruit Vendor (c.1580). Private collection.





[Fig. 11] Vincenzo Campi. Still-Life (?). Private collection.



[Fig. 12] Barolomeo Passarotti. Vegetable Vendors



[Fig. 13] Vincenzo Campi. Poulterers (c.1580). Private collection. / Vincenzo Campi. Poulterers (c.1585). Milan, Pinacoteca di Brera.



[Fig. 14] Barolomeo Passarotti. Poulterers (c.1580). Florence, Fondazione Roberto Longhi.





[Fig. 15] Barolomeo Passarotti. Butcher's Shop (c.1580). Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica



[Fig. 16] Annibale Carracci. The Butcher's Shop (c.1580). Oxford, Christ Church Picture Gallery.





[Fig. 17] Joachim Beuckelaer. Slaughtered Pig (1563). Cologne, Wallraf-Richartz Museum / Harmenszoon van Rijn Rembrandt. The Flayed Ox (1655). Paris, Musée du Louvre.



[Fig. 18] Vincenzo Campi. Kitchen Scene (c. 1585). Milan, Pinacoteca di Brera.

## Corpos subjugados – O masculino como vítima impotente da beleza fatal das mulheres

*Letícia Badan Palhares Kanuer de Campos*<sup>1</sup>

“Darkness, depth, death and woman – they belong together.”

-Wolfgang Lederer.

A figura feminina, tema central de diversas obras do âmbito artístico e literário, ganha, ao fim do século XIX, um novo olhar, voltado para a fatalidade e seu poder de destruição. Dentre as tantas imagens de *femmes fatales* produzidas durante esses anos, uma composição específica parece exaltar a monstrosidade e exuberância da figura impassível da mulher – aquela cujos homens, vitimados, revelam-se lançados aos seus pés. Nas linhas que se seguem, trataremos sobre esta iconografia.

*La Culla Tragica* [fig. 01] 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 enfeitiçados, 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 caos 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...<sup>2</sup>

De composição e tema semelhantes à tela de Amisani, a água-forte *Femme-flamme* [fig. 02], 1909, de Marcel Roux, mostra uma figura feminina na região central do quadro. Braços para cima, cabeça inclinada, demonstrando sem censura o corpo exuberante – fonte de toda a luz que ilumina fortemente os três seres que a cercam.

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> O Correio Paulistano. Registro de Arte. Exposição Amisani. 12/09/1913.

A claridade, o calor emanado, que os atrai como mariposas atraídas por lâmpadas, corrói seus corpos. A sedução é derradeira, da qual eles não podem se esquivar. Ao fundo deste drama central, outro foco de luz, outra mulher-chama. À sua volta, corpos caídos uns sobre os outros, atacados pelo calor desta sereia de flamas.

Na tela de Amisani a atração expressa-se de forma muito clara. A mulher, “o fruto maléfico do sofrimento infinito”, continua a enfeitizar suas vítimas mesmo após destruí-las. O personagem no primeiro plano, que suplica-lhe com as mãos atadas, parece estar ainda, mesmo despedaçado, sobre efeito dessa “Phoenix encantada”. Os outros, só não persistem, pois deixaram o ínfimo fio de vida que lhes restava. *Femme-flamme* não é diferente. O personagem à frente do espectro flamejante, cujos braços já se consumiram nas chamas, resiste, ainda que estilhaçado.

Outra apresentação semelhante da figura feminina se faz em *La Gorgone e gli eroi*, de Giulio Aristide Sartorio, 1897 [fig. 03]. A obra, que faz parte de um díptico<sup>3</sup>, localiza-se na Galleria Nazionale d’Arte Moderna em Roma e apresenta como tema o mito da górgona. Assim vemos, na região direita da composição, uma figura nua feminina. De longos cabelos ruivos esvoaçantes, ela apresenta-se erguida em meio a outros personagens. Cabisbaixa, com os braços elevados, apoiados na cabeleira, a górgona fita delicadamente aqueles que acabou de vencer. Os heróis derrotados jazem aos pés desta. Um deles, porém, ainda resiste, como em *Femme-flame*, ou em *La Culla Tragica*.

Elegantemente, a dama impassível pisa com seus pés alados sobre a cabeça da presa persistente. A cabeleira ruiva, ainda não se transformou em serpentes e alastra-se pela tela, como se as madeixas estivessem prestes a se tornarem víboras. O gesto das mãos erguidas e do rosto inclinado mostra o seu deleite com o sofrimento de seu adversário. Seu corpo é exuberante, firme e jovem. Ao redor dela uma paisagem à beira-mar nos faz lembrar de outras composições, sobretudo referentes à temática da Vênus, como trataremos mais adiante. Num estudo para a tela [fig. 04], na qual Sartorio desenha apenas a cabeça da górgona, seus cabelos já encontram-se transformados em serpes. A metamorfose causada pela maldição de Atenas<sup>4</sup> está em vias de se concretizar, mas sua beleza ainda mostra-se inabalável.

Como dito, o mar em Sartorio nos faz lembrar da temática da Vênus e de seu nascimento. Na versão grega de tal episódio, Cronos, filho de Urano, é convencido por sua mãe, Gaia, a cortar os testículos do pai. Vênus nasce portanto do sangue e sêmen do deus, que caíram sobre o mar. Seu nome grego, Afrodite, significa “mulher nascida da espuma” e atesta tal episódio. Trata-se de uma história ambígua, causada concomitantemente por beleza e terror. Da castração do deus e impossibilidade de seguintes fecundações, nasce a deusa do amor.

O *nascimento de Vênus* [fig. 05] apresenta tal passagem com ferocidade e violência, como aquela expressa no seu mito. De braços erguidos e cabelos esvoaçantes, Vênus ergue-se das águas grandiosa e com força. Quatro figuras masculinas a rodeiam. Duas delas, servindo de apoio para seus pés. Seu poder é imenso e sua beleza admirável. O corpo jovem e nu se mostra monumental. Aqui, seu cortejo é interrompido pela própria presença da deusa. A agitação das águas, tempestuosas e violentas indica a fúria latente de Vênus.

A castração de Urano, e o fato de Vênus surgir deste ato e da mescla sanguínea de seu sêmen, nos

<sup>3</sup> A outra tela que o compõe é *Diana di Efeso e gli schiavi*. Localizado também na Galleria Nazionale di Arte Moderna de Roma.

<sup>4</sup> Na mitologia, as górgonas, filhas de Fórcis e Ceto, eram três moças de beleza e cabelos invejáveis, Medusa, “a impiedosa”, Esteno, “a que oprime” e Euriale, “a que está ao largo”. Atenas as transforma em monstros, seus cabelos em serpentes que picam seus rostos e os dentes em presas. Quem as olhasse, converter-se-ia em pedra.



reporta à figura da mulher fatal como origem do sofrimento masculino, e à imagem de Eva. Ela se exhibe como uma mulher-castradora, que na memória do sacrifício do pai, implica aos homens o peso de sua terrível gênese.

Uma alegoria de Valère Bernand demonstra a mulher como origem de um outro sofrimento, não agora particular a cada homem, mas que agrega em si a miséria de toda a humanidade: *A Guerra* [fig. 06]. A obra exhibe uma grandiosa figura feminina, metade besta, metade humana, com cabeça e garras de tigre e corpo de mulher. Com o pé-garra, ela crava as unhas sobre o ombro de uma figura masculina. Este, por sua vez, incitado pela dor e toque desta, se atraca com outro homem aos pés da mulher-fera.

À volta dela, vemos um grandioso morcego de cabeça erguida. Como um anjo diabólico, suas asas parecem pertencer a ela. De aparência entediada e com os punhos apoiados sobre o queixo, ela senta-se curvada para frente, sobrepondo um dos cotovelos sobre as costas de um defunto. A batalha travada sob suas patas parece cansativa e enfadonha. E não desperta nela qualquer empolgação.

Se na obra anterior, a mulher não parece se entreter com as torturas que impõe, *O pavão branco*, de Franz von Bayros [fig. 07], por outro lado, parecem divertir-se com o ser que atormentam. Apoiada sobre um grande pedestal, a mulher se exhibe nua, portando apenas um grandioso chapéu plumado e a jarreteira de flores na perna, que suspende o véu negro sobre o qual se apoia. De olhar ébrio e segurando algo que se assemelha a uvas verdes, ela fita o espectador, como que entretendo-se com o tormento de seu amante. Von Bayros apresenta-nos aqui uma imagem repleta de erotismo e sensualidade. Uma dama da noite, assim como em Valère, repleta de elementos animalescos e que nos encara como próximas presas.

A simbologia do pavão significa, em diversas culturas e épocas, objeto de vaidade e exuberância, sendo considerado inclusive um animal exótico de muita beleza. Contudo, na natureza, a cauda não lhe tem serventia, a não ser no momento do ritual de acasalamento. O macho exhibe as penas como um leque e o agita para conquistar a fêmea. Aqui, por outro lado, é a mulher quem agita os ocelos, exibindo para o homem a seus pés, sua imponência e esplendor. Ela não é qualquer pavão. É um pavão branco, raro e majestoso.

### **A tortura da carne**

Mas há na musa de Amisani algo que não vemos nessas obras: os corpos dilacerados dos homens. Diversas outras composições, porém, apresentam tal requinte de crueldade e exposição do corpo morto, aberto e em pedaços. Com isso, *A dama no cavalo*, c. 1900, obra de Alfred Kubin [fig. 08], se sobressai:

No desenho observa-se uma majestosa figura feminina vestida de preto, com uma cartola e um chicote nas mãos. Uma dama pronta para cavalgar. As patas do cavalo de madeira, o qual monta, revelam grandes lâminas de cutelo. O movimento de ida e volta, dilacera, a cada galope, os pequeninos corpos masculinos que vemos caídos no chão. A mulher adulta, impassível, sentada no brinquedo infantil demonstra o jogo macabro do feminino. Em apresentar em uma cena de expressiva crueldade e violência, uma visão infantilizada da mulher, que como criança, brinca com a vida dos homens a sua volta tais quais bonecas.

*Elle* [fig. 09], de Mossa nos mostra esse tratamento juvenil da figura feminina. De pele muito alva e seios suntuosos, a gigante de Elle se senta sobre minúsculos homens nus. Apoiando as mãos sobre os corpos desfalecidos, ela curva-se para frente, nos exibindo o grandioso seio e os ornamentos fúnebres que adornam

o corpo despido. No lugar de anéis, pequenos crânios. Envolto no pescoço, um colar de armas. Na orelha, brincos de pérola fazem o contraste entre luxo e o sangue. E sobre a cabeça, como uma rainha de todo esse terror, dois grandes corvos guardam como um ninho, o centro da cabeleira negra, que mostra três crânios. Atrás dela, como um sol, uma auréola dourada cinge a cabeça. Nela, lemos a frase de Juvenal, retirada de suas Sátiras: HOC VOLO SIC JUBEO; SIT PRO RATIONE VOLUNTAS: “Quero-o, ordeno-o, que a minha vontade substitua a razão”.<sup>5</sup>

Em suas pernas e dedos, vemos as marcas de sangue que eles deixaram na tentativa da fuga. Sobre o sexo, uma gatinha aterrorizante sorri maleficamente. Para além de oprimir os corpos tísicos de suas presas com o peso de seu corpo, ela senta-se sobre eles, como uma demonstração de que tudo aquilo a pertence, assim como, na natureza, uma fera agarra seu alimento caçado, a fim de expressar para o animal concorrente, que aquela foi sua conquista. Sobre os corpos, Jorge Coli afirma, em *O corpo da Liberdade*:

Criança monstruosa e gigantesca (seria preciso lembrar o poema XIX, de “Spleen e ideal”?), inocente e cruel, fêmea desmedida para tão minúsculos machos que a atingem de modo irrisório: na perna, na coxa do personagem, estão impressas pequenas mãos de sangue, marcas deixadas pelos pigmeus destroçados que tentam atingi-la.<sup>6</sup>

Ela é de fato monstruosa e gigantesca. Os homens a atingem, como que desprovidos de força frente à sua magnitude. Conforme uma esfinge, ela se mostra erguida em meio aos derrotados. Pronta a devorar o próximo cuja resposta não lhe satisfaça.

### As vítimas no cinema

Na construção do imaginário das mulheres devoradoras de homens, o cinema teve um papel crucial. No cinema mudo, Theda Bara incarnou o papel da *femme fatale*. A atriz, cujo nome é um anagrama de Arab Death, fez durante as primeiras décadas do século XX cerca de 40 filmes, dos quais hoje, infelizmente, muito se encontram perdidos. Figurou nas vestes de *Cleopatra* (J. Gordon Edwards, 1917) e *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1918), mas foi principalmente com sua personagem, em *A fool there was* (Frank Powell, 1915) no qual a atriz imortalizou seu papel mais conhecido e renomado, a Vamp. [fig. 10].

Não há, em momento algum, menção aos sugadores de sangue. Theda Bara ganha o nome por alimentar-se não o sangue, mas toda a essência dos homens, levando-os à ruína. Ao seduzir um homem casado, a vampira leva-o para um cruzeiro. No convés do navio, um mendigo agarra-lhe os braços e reclama a destruição. Sabemos – foi sua antiga vítima e já não está mais sob seus encantos, ou é o que pensamos. Ela simplesmente o ignora e sobe em direção à nau. Logo o homem a segue e afirma novamente sua desgraça. Aponta-lhe um revólver no peito, na intenção desesperada de vingança. Vamp, com tamanha sutileza, hipnotiza-o pouco a pouco.

Sob a arma apontada no seio, lança aos toques uma rosa, afastando-a. A cena é cortada e o resto que vemos é a multidão desesperada. Um tiro. E quem jaz no chão? Ele, o pobre e destruído homem. A história é

<sup>5</sup> Sátiras, VI, 223. Em: JUVENAL. Satires. Trad. Pierre de Labriolle. Paris, Les Belles Lettres, 2002.

<sup>6</sup> COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.91.

baseada em um poema de Rudyard Kipling, intitulado *Vampire* que apresenta, assim como a trama do filme, a sina masculina de sucumbir aos desejos de uma mulher.

No cinema *noir*, por outro lado, a mulher é retratada em vestes sóbrias, batons escuros, encantando e envolvendo em seu charme os heróis masculinos dos filmes. É banhado deste mesmo espírito que Boris Vallejo constrói sua *Hatchett*, de 1974 [fig. 11].

Num decotado vestido púrpura, a protagonista da obra segura em uma das mãos um copo de bebida. Na outra, um revólver recém utilizado, cuja fumaça do calor da bala ainda é expelida pelo cano da arma. De pernas cruzadas e salto alto, ela se mostra sentada sobre uma poltrona acolchoada. Aos pés dela, dois homens jazem mortos. Um deles ainda segura em mãos a arma utilizada para auto-defesa. Assim como em *Elle*, o contra-ataque é fracassado. Aqui temos uma visão moderna da figura feminina de *La Culla Tragica*. O toque fatal não gerado pelas mãos ou lábios, mas pelo uso do elemento bélico.

Outro cineasta trabalha incansavelmente com a figura da mulher, Russ Meyer. Em grande parte de seus filmes, elas são apresentadas como repletas de volúpia e carnalidade, de seios colossais e uma necessidade constante de manterem-se nuas. Mas o mais importante, elas possuem um desejo sexual incontrolável e uma necessidade constante de alcançar o gozo. Os homens, que geralmente são viris, eretos, robustos, símbolos da masculinidade e força, não passam em seus filmes, de tacanhos e indignos representantes do medíocre sexo masculino. A suntuosidade feminina é tamanha, que eles se tornam impotentes<sup>7</sup>, como podemos ver em sua longa-metragem *Supervixens*, de 1975, no qual, segundo Martinho Junior, “a mulher é uma maquina incansável e insaciável de sexo”<sup>8</sup>

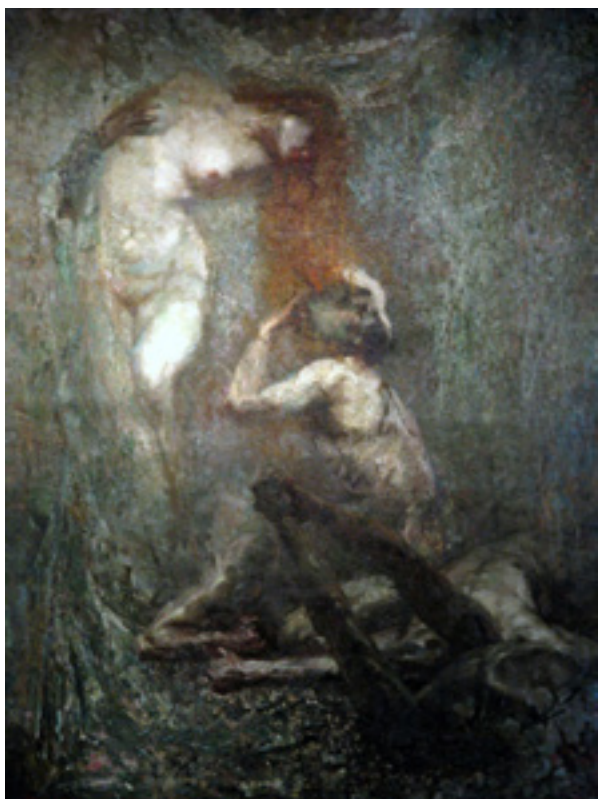
Contudo, o que nos interessa aqui é um outro lado de seu cinema, apresentado na produção de 1965, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* [fig. 12]. De narrativa semelhante a *Death Proof*, de Quentin Tarantino, – e do qual ele se nutrirá para realizar o filme –, Russ Meyer insere mulheres transloucadas e violentas, de seios fartos e calças apertadas, numa viagem pelas rodovias americanas a fim de marginalizar e destruir o sexo oposto. Assim como em *Hatchett*, a mulher se apropria de elementos tipicamente masculinos e fálicos, como armas ou carros possantes. Sua força é suprema e qualquer esforço masculino para derrota-las é irrisório.

São dessas aspirações, simultaneamente macabras e sensuais, que as produções envolvendo mulheres fatais se constroem. As composições saturam-se de elementos similares, como a dor, o prazer e a decadência e seja através de socos como nas *vixens* de Russ Meyer, pela sedução derradeira de Theda Bara, ou lacerando os corpos como em *Kubin e Amisani*, a figura feminina se apresenta de maneira hipnótica e encantadora, envolvendo os seres que as cercam num ambiente de luxúria e prazer, cuja única saída é, de fato, a destruição.

---

<sup>7</sup> Para isso, cito a cena de *Supervixens*

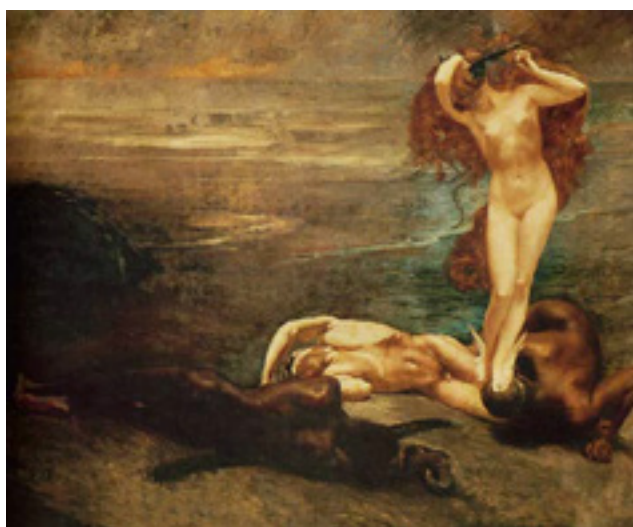
<sup>8</sup> COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “Fin-de-siècle: Luxúria, morte e prazer”. IN VI Encontro de História da Arte – A História da arte e suas fronteiras, 2010. Disponível em: [http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant\\_vieha.html](http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant_vieha.html)



[Fig. 01] (1910), Giuseppe Amisani, *La Culla Tragica*, Óleo sobre tela, 242 x 146 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo – Brasil.



[Fig. 02] (1909), Marcel Roux, *Femme-Flamme*, série *Fille de joie*, Água-forte, 64,5 x 50 cm, Coleção particular.



[Fig. 03] (1897), Giulio Aristide Sartorio, *La Gorgone e gli eroi*, Óleo sobre tela, 305 x 421, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma – Itália.



[Fig. 04] (1896-1899), Giulio Aristide Sartorio, *Studio per la testa della Gorgone*, Óleo sobre tela, Coleção particular.





[Fig. 05] (1910 c.), Anônimo do círculo de Böcklin, O nascimento de Vênus, Óleo sobre tela.



[Fig. 06] (1896), Valère Bernard, Guerro.



[Fig. 07] (1910), Franz von Bayros, O pavão branco.



[Fig. 08] (1900), Alfred Kubin, A dama no cavalo.



[Fig. 09] (1905), Gustav-Adolf Mossa, *Elle*,  
Óleo sobre tela, 80 x 63 cm,  
Musée des Beaux-Arts, Nice – França.



[Fig. 10] (1915), Anônimo, Foto promocional para o filme  
“A fool there was” de Frank Powell.



[Fig. 11] (1974), Boris Vallejo,  
*Hatchett*.



[Fig. 12] (1965), Anônimo, Foto  
promocional para o filme  
“Faster, Pussycat! Kill! Kill!”  
de Russ Meyer.



## Refêrências Bibliográficas

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “Fin-de-siècle: Luxúria, morte e prazer”. IN VI Encontro de História da Arte – **A História da arte e suas fronteiras**, 2010. Disponível em: [http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant\\_vieha.html](http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant_vieha.html)

CRAWFORD, Francis Marion. “Porque o sangue é vida”. IN COSTA, Bruno (org.). **Contos clássicos de vampiros**. Tradução de Marta Chiarelli, Beatriz Sidou e Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2010.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: film, feminism, psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993.

DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity – Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. New York: Oxford University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. **Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood**. New York: Alfred A. Knopf, 1996.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **Cette femme qu’ils disent fatale**. Paris: Grasset, 1993.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Salomé**. Paris: Éditions Autrement, 1996.

EXPOSIÇÃO AMISANI. **O Correio Paulistano**, São Paulo, 12 set. 1913.

GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Tradução de Paula Reis. Köln: Taschen, 2006.

JULLIAN, Philippe. **Dreamers of Decadence – Symbolist painters of the 1890s**. Tradução de Robert Baldick. Nova York: Praeger Publishers, 1974.

JUVENAL. **Satires**. Trad. Pierre de Labriolle. Paris, Les Belles Lettres, 2002.

LEDERER, Wolfgang. **The fear of women**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RAPETTI, Rodolphe. **Symbolism**. Trad. Deke Dusinberre. Paris: Flammarion, 2006.

SOUBIRAN, Jean-Roger. **Gustav Adolf Mossa: Catalogue raisonné des oeuvres ‘symbolistes’**. Paris: Somogy éditions d’art, 2010.

## A TRAJETÓRIA POÉTICA DE TOULOUSE-LAUTREC NO ACERVO DO MASP

*Lilian Papini*

Esse trabalho apresenta parte do projeto que propõe a análise da trajetória artística de Toulouse-Lautrec como perspectiva para o estudo das onze obras que compõem o acervo do artista no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Faz parte dessa pesquisa analisar o contexto de formação do acervo do MASP para, dessa forma, entendermos o que é essa coleção no meio artístico brasileiro. Vou tratar da ideia de trajetória que tenho como hipótese para a composição da coleção Toulouse-Lautrec presente no acervo do MASP, traçarei os principais pontos a partir da perspectiva de três obras.

Mais do que uma trajetória temporal, baseada em datas, a trajetória poética se refere ao desenvolvimento do fazer artístico de Lautrec. É nisso que se encontra a relevância dessa coleção do MASP: encontramos obras da primeira fase de Lautrec, de seu desenvolvimento nos ateliers, do seu período em Paris em contato com muitas experimentações - fotografia, gravura, influências de pintores - até obras de seu período final, no qual ele recupera o fazer artístico da primeira fase, assim como algumas temáticas.

Uma característica relevante de Lautrec como artista foi ter permanecido aberto a toda influência, incorporando ao longo do tempo diversos elementos em seu próprio estilo, criando dessa forma seu fazer individual. No conjunto de sua obra podemos detectar a influência de seus mestres, a princípio nas suas práticas e depois na abertura de suas ideias para as novidades da época. Sua primeira fase é claramente influenciada por Princeteau, pintor de cenas de caça de quem foi aluno desde os seus 16 anos; nesse período seus temas eram baseados principalmente nessas cenas, com animais e paisagens do campo. O crítico francês Arsène Alexandre afirmou a proximidade da fatura entre os dois artistas ao declarar que “apenas certa hesitação e inexperiência caracterizam o trabalho do discípulo, e às vezes devemos olhar duas vezes para distinguir um do outro” (ARSÈNE apud FREY, 1997, p. 7). Encontramos também nesse momento alguns retratos de desconhecidos e o único autorretrato ainda existente do pintor.

### Obra “Cão (esboço de Touc?)”

A maior parte das obras dessa primeira fase encontra-se hoje no Musée Toulouse-Lautrec, em Albi, cidade natal do artista. O MASP, por sua vez, possui a pintura em madeira Cão (esboço de Touc?), realizada possivelmente em 1881. Essa obra do início da carreira de Lautrec mostra um cão, provavelmente um dos cães de sua família. Pinceladas rápidas, largas e bem marcadas, a forma é dada pelo movimento do pincel, podemos perceber o empastamento de cores. A exploração da agitação do pincel pode ser lida como uma antecipação do seu modo livre de elaborar signos gráficos, sendo uma nota pessoal de sua expressão. Com poucas pinceladas percebe-se a silhueta do cachorro e seu abalo quase de recuo, com as pernas traseiras flexionadas e a cabeça virada.

A presença de animais na obra de Lautrec não aparece mais depois desse período de 1880-1881, com exceção de duas obras que retratam exatamente cães, primeiro em torno de 1890, quando ele pinta “Cachorrinha Follette” e, depois, em 1897 com “Bouboule, bulldog de madame Palmyre”. No entanto, como

é visível, sua fatura se difere totalmente de Touc, pois são pinturas a tinta óleo diluída e realizadas sobre cartão com pinceladas escassas, como estudos para litogravuras, processo característico dessas fases.

O quadro do MASP está mais próximo do retrato da cachorra “Margot”, realizado no mesmo período de Touc. No entanto, o que o distingue de qualquer obra conhecida de Lautrec com a mesma temática é sua pose, é o única que caracteriza quase um instantâneo fotográfico, como se fosse a foto de um cão surpreendido, ao contrário das outras na qual o cão aparece posando estático de frente ou de perfil. No fim de sua vida Lautrec realiza alguns desenhos nos quais aparecem de novo imagens de cachorros, Camesasca (1988) refere-se a essas manifestações como um retorno aos “temas da infância”.

### **Obra “Comtesse de Toulouse-Lautrec”**

Princeteau considerava que já havia ensinado tudo o que era possível para Lautrec. Em 17 de abril de 1882 Lautrec entrou no ateliê de Léon Bonnat, famoso retratista fiel às tradições da pintura francesa, pintor acadêmico par excellence. Ele considerava os impressionistas “farsantes e revolucionários”. Ponto que foi nesse momento da transição de ateliês que Lautrec teve contato com Charles Du Passage, que transmitiu ao artista o entusiasmo pelas cronofotografias que mostravam o real movimento do andar dos cavalos. Isso mostra a origem do interesse desde cedo de Lautrec pela da expressividade do movimento.

Ainda no ateliê de Bonnat, Lautrec passou por um período de estudo clássico em que se interessava mais por pinturas de artistas acadêmicos. Por isso, é pouco provável, como é sugerido em alguns documentos, que tenha pintado nessa fase o quadro presente no MASP com traços caracteristicamente impressionistas na qual representa sua mãe, A Condessa de Toulouse-Lautrec. Julia Frey, na biografia do artista, afirma que

(...) Bonnat teria considerado uma visita ao território deles [os impressionistas] como um sinal de heresia. Mais tarde, Henri ficaria sabendo que seus colegas [do ateliê] já tinham escapado para investigar o novo movimento artístico, mas seu próprio trabalho em 1882 não mostra nenhuma influência desse tipo. Obedientemente, ele copiava os modelos vivos ou de gesso providenciados por Bonnat, criando sombrios desenhos com carvão, em que a ênfase era sobre a perspectiva e não sobre a fluidez das linhas. (FREY, 1997, p. 19)

Nesse mesmo período ele conheceu outros artistas do clube que seu pai freqüentava, entre eles os trabalhos de Jean-Louis Forain parecem ser o princípio do interesse de Lautrec pelo realismo social com seus dândis, cavalos de pista de corridas, cenas de salas de tribunal, produções teatrais e o mundo da vida noturna - dançarinas, atrizes e demi-mondaines. Dessa forma seu fascínio por Edgar Degas, que ele só conhecerá posteriormente, já é explicado por essa influência de Forain.

Em nossa obra, a mãe de Toulouse-Lautrec é representada de perfil sentada num banco no meio do jardim de Malromé. Essa pose em perfil é constante em muitas obras de Lautrec. Podemos perceber a relação do branco da roupa com o branco das flores e o contraste com o verde das pinceladas das folhas. As pinceladas mais delicadas e difusas nos remetem à pintura impressionista, como a de Pissaro e Berthe Morisot (CAMESASCA, 1988, p. 208). Toulouse-Lautrec possuía uma ligação muito forte com a mãe, ela foi retratada em outros momentos, nos quais ele buscou variar suas pesquisas em formato, com efeitos e outras técnicas.

A datação dessa obra é incerta, tanto na documentação quanto nos catálogos do artista, mas de acordo com algumas cartas de sua mãe para sua avó é possível que seja de 1884. Em uma carta (FREY, 1997, p. 52), a Condessa Adèle fala da rotina com Lautrec: “nas manhãs, Henri me pinta no meio de nossas lindas hortências”. Em comparação com outras pinturas da mãe, a única em que é clara a presença das hortências é a obra do MASP. Em outra carta do mesmo verão ela continua a falar das sessões de pintura: “ultimamente, meu artista não me têm dado tempo suficiente para ir até Verdelaís, pois o estudo que está fazendo de sua mamãe exige a luz do começo da manhã”.

Isso mostra como apesar de sua fama do traço rápido, da captação do momento, sua produção era baseada em estudos profundos das formas, das cores e das luzes. Daniel Wildenstein ao falar do acesso que teve aos inventários de Joyant, que revelaram muitas cartas entre Henri e sua Mãe, faz uma afirmação que nos faz sentir essa busca de Lautrec, que esteve presente em toda sua carreira:

E nesses “papéis Joyant”, vemos um Lautrec em busca da perfeição. Ficamos sabendo que ele pintava cinco quadros antes de fazer uma litografia. Depois, os quadros eram, às vezes, vendidos ou destruídos... Mas, podemos principalmente vê-lo procurando, procurando, e depois encontrando. É maravilhoso. É a genialidade de um pintor (2004, p. 179).

Wildenstein também ressalta essa relação entre a mãe e o pintor, que alguns autores vão usar como argumento para justificar o fascínio de Lautrec pelas mulheres e o fato de em diversos momentos se fixar na representação de uma delas e realizar muitas obras da mesma personagem.

Em 1882 Lautrec havia saído do ateliê de Bonnat e ido para o recém aberto de Cormon. Este pintor era mais liberal, fazia parte do grupo dos *juste milieu*, combinava elementos da linha acadêmica e da vanguarda impressionista, o que pode explicar a característica da pintura de Lautrec no quadro do MASP. Cormon era mais flexível e dizia que “nada pode ficar estacionário neste mundo, tudo muda e deve mudar, uma escola [de arte], portanto, não pode ficar parada. Ela deve sujeitar-se à transformação se quiser sobreviver” (FREY, 1997, p. 33). Essa influência foi marcante para Lautrec que passou a revelar sua preferência por pintores como Degas, Monet e outros impressionistas. Nessa fase ele começa a se intrigar com os efeitos incidentais de luz e movimento e posteriormente ele vai se concentrar nas distorções do rosto de seus modelos causados pela luz artificial.

### **Obra “Monsieur Fourcade”**

Em torno de 1885, Lautrec já frequentava os cafés concerts e cabarés de Montmartre, continuava a fazer retratos de acordo com as lições do antigo professor Bonnat: cabeça e ombros proporcionais e estudos de rostos em que eram ausentes a linguagem corporal. No entanto, foi nesse momento que começou a fazer estudos de corpo inteiro ou de partes do corpo, muitas vezes com mais de uma pessoa no quadro, já mostrando elementos de consciência social e criando imagens narrativas de determinados momentos. Desenvolveu com seus estudos algo que aplicou claramente nessa obra, a força de um rosto gerada pelo fato de ignorar as outras partes do corpo. Aprendeu com Degas que o importante era a pose do momento impermanente, era nela que se concentravam inúmeras poses, de atitudes e momentos diversos.

Na presente obra, o banqueiro Henri Fourcade aparece no meio de um salão, se sobressai entre outros personagens descaracterizados; os traços do pincel são bem percebidos, com pouca tinta e destaca-se no cartão à mostra. É assinado e datado a lápis no canto direito superior: à mon bon ami Fourcade 89 HT Lautrec. No meio da documentação da obra foi encontrada uma análise de 1991, feita por Aguilar:

O retrato de Adèle, mãe do artista, revela traços determinantes de seu início. A implantação da personagem na folha denota um sentido decorativo notável, amplificado pelo uso do branco que unifica paisagem e figura. O perfil incisivo parece o de uma esfinge, combinado perfeitamente à natureza aristocrática da personagem. Tudo que está contido, em surdina, na Comtesse de Toulouse-Lautrec passa à frente em Monsieur Fourcade, a imobilidade advinda da pose, com luz estudada, na primeira obra, recebe o choque elétrico da motricidade na segunda. A definição desenhística demora-se apenas no rosto do banqueiro, o entorno se transforma em sugestão espacial, auréola do transeunte. O clima fantástico da redondeza irrompe habitado por silhuetas estranhamente coroadas que concorrem com a cartola do protagonista, parafraseando-a em cebola, capuz e outros adereços. A maneira como desmonta a perspectiva tradicional impondo um papel de trapezista ao amigo, cruzando um percurso arriscado transparece nos lineamentos atópicos do salão. O emprego da técnica mista rememora neste instante a lição de Degas, especialmente quanto ao pastel que indicia a mão nervosa do autor à febre do evento pictural. Não se trata de esboço, a importância que o pintor confere a esta obra está em seu envio ao Salão dos Independentes de 1889.

O trabalho de Lautrec estava mudando, refletindo influências que ultrapassavam seus professores, por exemplo, foi nessa fase que ele conheceu o pintor veneziano, protegido de Degas, Federico Zandomenighi, de quem Lautrec teria aprendido, segundo seu amigo Gauzi, a ver os personagens sob uma ótica fotográfica, escolhendo um ângulo que mostrava apenas uma parte da cena, a qual se estendia para além das bordas da tela, características também das gravuras japonesas. Do contato com Van Gogh experimentou novas pinceladas e hachuras multicoloridas, de George Seurat. Lautrec tirou o contraste das cores. Entre 1886 e 1889 demonstrou seu sentimento ambíguo em relação ao trabalho no ateliê de Cormon, como disse numa carta à Adèle, “era chegada a hora de uma revolução no ateliê”, ele se tornou descontente e mais intolerante em relação às técnicas de pintura e artistas que se preocupavam mais com a maneira pela qual se aplicava a tinta do que com o efeito do trabalho acabado. Passou a repudiar a pintura “envernizada”, possivelmente pelo seu desdém por obras ganhadoras de prêmios em salões oficiais que possuíam essa característica.

Para abrandar o brilho da pintura a óleo, ele agora adotava uma técnica que tinha visto no artista Jean-François Raffaelli: pintar com tintas a óleo bem diluídas sobre papelão ou tela bruta, produzindo uma superfície fosca, meio granulada, a qual acinzentava o efeito das cores e se parecia com pastéis quando secava. Agora suas pinturas eram amiúde reduzidas a desenhos lineares aos quais se ajuntavam ligeiras camadas de tinta. (...) Ele estava pintando com terebintina sobre papelão, utilizando um método de desenho extremamente linear (FREY, 1997, p.95).

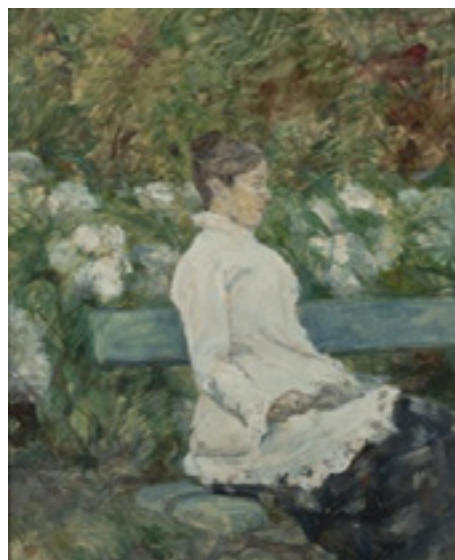
Representações de amigos similares a Monsieur Fourcade podem ser largamente encontradas nessa fase de Lautrec como, por exemplo, na pintura que retrata seu primo Louis Pascal de costas, que também se encontra no MASP. Exemplos de retrato de personagens da rica burguesia pode ser “Delaporte au Jardin de Paris”, assim como “Portrait de François Gauzi” ou o “Portrait de Paul Sescou” e muitos outros. A peculiaridade



da obra do MASP é a ambientação em que se encontra Fourcade, que foge da constante representação do ateliê do artista como nos outros retratos, por ser apresentado em um ambiente público se aproxima mais do retrato de Delaporte. O corte fotográfico dessa obra mostra a influência de Zandomenighi, ao mesmo tempo em que o afasta das obras citadas, na qual os personagens são apresentados com o corpo inteiro.



**Fig. 1. (1880) Henri de Toulouse-Lautrec, O Cão (Esboço de Touc). Óleo com essência sobre cartão, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.**



**Fig. 2. (1880-1882) Henri de Toulouse-Lautrec, Madame la Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec au Jardin de Malromé. Óleo com essência sobre cartão, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.**



**Fig. 3. (1889) Henri de Toulouse-Lautrec, Monsieur Fourcade. Óleo com essência sobre cartão, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil**

### Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARDI, Pietro Maria. História do MASP. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.
- CAMESASCA, Ettore. Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1988.
- DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FREY, Julia. Toulouse-Lautrec – A life. New York: Viking, 1994.
- GAUZI, François. Lautrec et son temps. Paris: David Perret, cop. 1954. (La bibliothèque des arts).
- LECLERCQ, Paul. Autour de Toulouse Lautrec. Pierre Cailler. Genève, 1954.
- MOULIN, Raymonde. Le marche de la peinture em France. Les Éditions de Minuit. Paris, 1967.
- REWALD, John. Le Post-Impressionnisme – de Van Gogh à Gauguin, traduit de l'anglais par Alice Bellony-Rewald, Albin Michel, 1961, Collection Pluriel.
- WITTROCK, W. Toulouse Lautrec: The complete prints, Edited and translate by Catherine E. Kuehn, London: Sotheby's Publications, 1985.

## AS MÁQUINAS NOS TRATADOS DE FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI

*Lorraine Pinheiro Mendes<sup>1</sup>*

No período que corresponde ao Renascimento a retomada da Antiguidade deu-se, com muita força nas artes. O novo status da pintura, escultura e arquitetura como pertencentes às artes ditas liberais, conseguido através de uma aproximação com as disciplinas do Trivium e do Quadrivium, teve como argumento base a existência de uma atividade intelectual predecessora à realização material e manual de um trabalho artístico.

Sendo assim, a arte passa a ser considerada como um produto da ideia e do engenho do artista, resultantes de estudo e conhecimento de regras e convenções clássicas e o desenho e o uso da perspectiva como expressões maiores dessa intelectualidade. O que possibilitou a formação de um novo tipo de artista (BLUNT,2011). O homem ideal do Humanismo é o intelectual que se dedica ao estudo e à compreensão do mundo de uma maneira racional e amplamente interdisciplinar, é o homem que se debruça e reflete sobre a Antiguidade Clássica e a toma como exemplo, como uma segunda natureza a ser adaptada e aplicada à realidade de seu tempo. Esse artista, esse homem universal, deveria traduzir em suas obras, investigações e preocupações, o espírito do humanismo.

E é nesse contexto, durante meu projeto de mestrado, que analiso os tratados de Francesco di Giorgio Martini.

Francesco di Giorgio (1438- 1502), pode ser considerado um exemplo de homo universale do Renascimento: mostrou-se versátil exercendo diversas funções como, por exemplo, tratadista, arquiteto, pintor, escultor, engenheiro militar, diplomata, entre outras atividades que lhe foram atribuídas. Nascido em Siena, é provável que tenha tido como mestre Vecchieta, e que tenha sido influenciado primeiramente por Bernardo Rossellino que foi responsável por inserir a arquitetura renascentista na região, embora não se tenha documentos ou registros que comprovem definitivamente tais suposições. Assim como é difícil encontrar provas que esclareçam completamente sua formação inicial, também não existe um consenso unânime sobre como o arquiteto teve acesso a certos textos e como adquiriu conhecimento e erudição suficientes para se estabelecer como um teórico tratadista e trabalhar em traduções(ADAMS,2004).

Bem como os demais arquitetos, cuja atividade era diretamente ligada ao patronato, forma de consumo de arte tão comum e fundamental no Renascimento(BURKE,2010), Francesco di Giorgio devia se mudar para a cidade em que o projeto seria realizado. Destarte, por volta de 1477, após realizar trabalhos significativos em outras cidades, Francesco di Giorgio já estaria em Urbino a serviço do Duque Federico de Montefeltro, que tanto exaltava a arquitetura, substituindo Laurana no posto de arquiteto civil e militar, concluindo o palácio do ducado iniciado em meados do século XV entre outras construções.

Em suas construções padrões e princípios arquitetônicos podem ser reconhecíveis(FIORE, 2004). Em alguns casos específicos pode-se perceber que o arquiteto teve contato com outros estudos, tratados e soluções estruturais encontradas por outros arquitetos e os adaptou ao seu próprio estilo.

---

<sup>1</sup> Graduada em Artes e Design, pelo IAD-UFJF. Mestranda PPGHISTÓRIA UFJF da linha de pesquisa "Narrativas, imagens e sociabilidades".

O Palazzo Scala de Giuliano da Sangallo, por exemplo, provavelmente serviu de base para o projeto do pátio do Palácio do duque em Gubbio(FROMMEL, 2007). Suas fachadas de pedra, material que fazia uso constantemente, podem ser caracterizadas por uma certa robustez e austeridade.

Em seus tratados de arquitetura civil e militar, Francesco di Giorgio propõe que cada ordem arquitetônica siga a proporção do corpo humano, um antropomorfismo nas ordens arquitetônicas demonstradas por suas ilustrações e recomendações, e constrói analogias que exaltam a dignidade humana, comparam o corpo à perfeição das formas geométricas que originam todas as outras: o quadrado e o círculo, e não é por acaso que ele também faz sua versão do homem vitruviano, a forma mais perfeita da natureza inserida nas formas mais perfeitas feitas pelo homem(MARTINI, 1967). Francesco di Giorgio traduz e adapta as teorias de Vitruvio às suas próprias questões e enfatiza o antropomorfismo das ordens.

Sua leitura e interpretação do texto de Vitruvius em relação à forma e nomenclatura dos tipos de colunas é, muitas vezes, considerada excêntrica e muito particular. Existem, como dito anteriormente, poucas certezas sobre sua erudição, logo especula-se até que ponto essa interpretação é de fato uma leitura específica ou um erro de tradução de algumas passagens do *De architectura*.

A ilustração é fator importante nos tratados do arquiteto. Suas inúmeras ilustrações contam com sobreposições de figuras humanas a elementos arquitetônicos, além das ordens. O arquiteto desenvolve o proporcionamento do perfil da cornija a partir do busto e do rosto humano e a analogia entre edifícios, cidade e corpo humano, por exemplo (PEDRO,2008). Essa analogia é evidente nos tratados que propõem modelos de cidades ideais, não sendo diferente no caso de Francesco di Giorgio e sua cidade ideal concebida nos seus *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*. A cidade foi projetada nos moldes do corpo humano, uma cidade antropomorfa, onde os muros que a fortificam, a igreja, os edifícios e praças encontravam seus correspondentes orgânicos. Não somente os edifícios e suas estruturas deveriam ser projetados, a cidade deveria ser pensada como um organismo uno em que cada parte desempenha uma função: prédios, pessoas, relações de poder e hierarquia. A cidade deveria ser pensada como um corpo político onde suas estruturas influenciam o comportamento de seus habitantes

A cidade ideal aparece como o resultado de uma nova forma de se compreender a cidade e o próprio homem no Renascimento. O ambiente urbano passa a ser valorizado, é onde as interações sociais acontecem, é o lugar onde a racionalidade do homem se manifesta visivelmente. Logo, deveria ser análoga a essa razão, ao homem e ao seu corpo. a cidade ideal é uma expressão da racionalidade e das aspirações filosóficas desse homem.

Ainda sobre a importância das ilustrações nos *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, é devido salientar a grande contribuição de Francesco di Giorgio para a tradição de tratados ilustrados no Renascimento. Seus tratados são considerados por alguns autores a primeira fonte de textos técnicos que oferecem amplo material sobre todos os aspectos da profissão de arquiteto: cidades, edifícios, palácios, igrejas, templos e artificios militares e os primeiros a contarem com tamanho número de imagens(HUB, 2011). As ilustrações e desenhos do arquiteto aparecem frequentemente nas margens das páginas contornando o texto em dois ou três lados, o que faz com que funcionem como comentários pictóricos dos tratados e não como um auxílio que completaria possíveis falhas nas descrições.



Apesar de terem sido escritos nas duas últimas décadas do século XV (o primeiro provavelmente entre 1477 e 1480, como resultado possível do interesse de Federico di Montefeltro e o segundo mais tardio e com data provável entre 1487 e 1489), e não terem sido publicados durante o Renascimento, os *trattati* foram estudados no formato de manuscrito e os desenhos e textos copiados inúmeras vezes, influenciando tratadistas de gerações posteriores. Os tratados, de uma maneira geral, refletem a transformação no status da arte que se deu no século XV. O fato de que imagens passaram a desempenhar um papel fundamental na transmissão de conhecimento, denota uma mudança de significado do recurso pictórico e do desenho em um aspecto cultural mais amplo.

Ao examinarmos a interrelação entre teoria e prática, entre tratados e construções, temos um reforço da imagem de Francesco di Giorgio Martini como um arquiteto extremamente inventivo. Assim como apresentava um certo engenho e características únicas em seus projetos arquitetônicos, o que permite identificar e atribuir a ele a autoria de determinados projetos, sua inventividade ultrapassa o campo da arquitetura e encontra a engenharia quando o arquiteto dedica-se ao projeto de máquinas.

As máquinas não somente eram objetos com determinadas funções, o homem universal do Renascimento as via como um interessante objeto de estudo, através da investigação dos movimentos e dos seus mecanismos, e assim também como uma ferramenta para a compreensão e superação de certos problemas do mundo natural. As várias páginas dedicadas às máquinas nos tratados de Francesco di Giorgio, além de comprovarem esse interesse, nos mostram que esses mecanismos, ao serem inseridos em um tratado que provavelmente foi destinado a um patrono, tem em si um significado simbólico que vai além da tecnologia e da investigação funcional e adquire a capacidade de representar o poder e a autoridade de um príncipe.

Tais desenhos constituem um indispensável meio de comunicar ideias, conhecimento, soluções e propostas. A recepção de cada um desses desenhos depende diretamente do leitor: se é um especialista ou somente alguém com interesse no assunto, os desenhos são capazes de transmitir informações tão bem como o texto. E as duas mídias, as duas linguagens juntas oferecem possibilidades maiores de transmissão desse conhecimento técnico (LONG, 2004).

As explicações que o arquiteto e engenheiro sienense apresenta em seus tratados partem de questões e visam objetivos diferentes. No primeiro tratado, ele dá uma atenção maior aos detalhes o que reflete as preocupações de um engenheiro, preocupações de ordem mais prática. Enquanto o segundo é organizado em tópicos com temas mais gerais e com uma conotação mais humanista, no sentido de que ele pretende de certa forma mostrar e aplicar uma maior erudição teórica em concordância com o avanço de uma possível formação. Não que ele tenha abandonado a descrição das máquinas, mas ele o faz de maneira a explicar princípios mais gerais, que caberiam em diversas situações, e para isso utiliza-se de uma quantidade menor de exemplos.

Conforme pode ser observado nas suas descrições das ordens arquitetônicas antropomorfas, em partes em que delineia plantas de edifícios e cidades, e nos seus desenhos de máquinas, o texto de Martini é acompanhado de “comentários pictóricos”, ou seja, de imagens relacionadas ao conteúdo, que de fato orientam a compreensão dos escritos por justamente identificar visualmente aquilo que é descrito. Os desenhos também acabam por desempenhar o papel de transmitir conhecimento e dessa forma, também tornam-se registros da “curiosidade científica”, das preocupações e interesses que guiavam os escritos do autor. Nesse sentido, texto

e imagem são interdependentes e os desenhos traduzem a elaboração mental, o engenho, de seus estudos, da mesma forma como servem de prova comprobatória de suas teorias, que acompanhavam o empirismo e o “espírito científico” da época.

## Referências Bibliográficas

- MARTINI, Francesco di Giorgio; MALTESE, Corrado. **Trattati di architettura ingegneria e arte militare**. Milano: Il Polifilo, 1967. 2 voll.
- VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1990.
- VITRUVIO. *Da Arquitetura (De architectura)*. São Paulo, Hucitec/Annablume, 1999.
- ADAMS, Nicholas. “Knowing Francesco di Giorgio”, in **Il contesto**. p.305-316. Torino: 2004.
- BLUNT, Anthony Frederick. **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália: Um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- BYINGTON, Elisa. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- IORE, Francesco Paolo. (org.). **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro: atti del convegno internazionale di studi, Urbino, monastero di Santa Chiara**, Firenze: Olschki, 2004. 2 voll.
- FROMMEL, Christoph Luitpold. **The Architecture of the Italian Renaissance**. London: Thames & Hudson, 2007.
- GARIN, Eugenio. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- HUB, Bertold; POLALLI, Angeliki. (org.). **Reconstructing Francesco di Giorgio Architect**. Bern: Peter Lang, 2011.
- LONG, Pamela O. “Picturing the Machine: Francesco di Giorgio and Leonardo da Vinci in the 1490s”, in **Picturing Machines 1400-1700**. p.117-143. The M.I.T. Press, 2004.
- MOLARI, Luisa; MOLARI, Pier Gabriel. **Il trionfo dell’ingegneria nel fregio del palazzo ducale d’Urbino**. Pisa: Edizioni ETS, 2006.
- PEDRO, Ana Paula Giardini. “Corpo Humano, coluna e ordens no tratado de Francesco di Giorgio”. IV Encontro de História da Arte. 2008.

## Paulo Bruscky e a Arte Postal: na contramão dos circuitos oficiais

*Ludimila Britto*<sup>1</sup>

Arte Postal, Mail Art, Arte Correio, Arte por Correspondência, Arte à Domicílio: essas são as nomenclaturas que aparecem no texto *Arte Correio: Hoje a Arte é este Comunicado* (1976/81) escrito por Paulo Bruscky, para se referir a essa linguagem artística que utiliza os correios como circuito alternativo aos centros oficiais de arte (museus, galerias, etc.), como meio de circulação de uma arte anti-burguesa, anti-comercial, anti-sistema. (BRUSCKY, 2006: 163) Neste artigo, todas as nomenclaturas citadas anteriormente serão utilizadas.

O contexto internacional em que a Arte Correio se desenvolve a partir dos anos 1960/70 – juntamente com a Arte Conceitual – é marcado pela contracultura e pelos movimentos Feminista e anti-Guerra do Vietnã. A luta pelos direitos civis marcava os Estados Unidos e a Europa, e o espírito contestatório dos estudantes – inspirado pelo Maio de 68 francês – reivindicava a imaginação no poder. Essa situação, portanto, não foi diferente na América Latina, que na época de expansão da Arte Correio vivia sob regimes ditatoriais; a Arte Postal soube absorver todos esses acontecimentos e apresentar-se como uma linguagem artística anti-institucional, contestatória e libertária, tentando a todo custo escapar de um possível confinamento cultural, provocado pelo sistema, pela censura e pelos valores artísticos tradicionais, calcados no conceito do objeto artístico estático dentro dos museus e galerias.

Os futuristas e dadaístas foram importantes influências para a arte contemporânea, principalmente devido às suas tentativas de aproximar arte e vida. No caso específico da Poesia Visual, lançaram as bases dessa linguagem artística, por conta de seus “jogos” e experimentações tipográficas, a quebra da sintaxe usual e à mescla de aspectos visuais e sonoros em determinadas obras gráficas. O Dadá e o Futurismo também foram precursores da Arte Postal, já que muitas das características desses movimentos, que foram citadas anteriormente, estão presentes nos trabalhos de Arte Correio dos anos 60/70 do século XX. Andrea P. Nunes ressalta:

Desde os Calligramme de Apollinaire, 1918 até Violon d’Ingres, 1924, contaminada pelo espírito livre dadá, a arte postal retomou alguns procedimentos utilizados pelas vanguardas históricas, adaptando-as ao contexto, mídias e técnicas de produção dos 60 e 70 – quando se iniciou a prática da arte por correspondência, com o uso do correio para veiculação da arte. (NUNES, 2004: 48)

A livre combinação tipográfica com elementos visuais diversos, a criação de selos, carimbos, fotografias, xerox, entre outros recursos, conferiu à Arte Postal um caráter polissêmico, que impossibilita definições conceituais restritivas. Essa liberdade – tanto artística quanto institucional – foi herdada das vanguardas

---

<sup>1</sup> Ludimila Britto é professora de Teoria, Crítica de Arte e Curadoria na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. É mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia- UFBA, onde, atualmente, é doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais na linha de pesquisa História e Teoria da Arte. É integrante do GIA – Grupo de Interferência Ambiental.

históricas, principalmente por conta de suas publicações coletivas, como as Revistas Dadá (1910-20) ou a publicação Cabaré Voltaire (em junho de 1916). Esses periódicos foram realizados a partir da colaboração de diversos artistas, e provavelmente serviram como modelo para impulsionar e disseminar as idéias da Arte Postal. (NUNES, 2004:54) A liberdade institucional citada deve ser considerada com cautela, uma vez que a maioria dos movimentos de anti-arte, que tentaram romper com os centros artísticos tradicionais no início do século XX, foi absorvida por esse sistema, deixando de ser movimentos considerados subversivos, sendo prontamente assimilados pelo circuito artístico que tentavam atacar e revolucionar.

Os futuristas, segundo Fabiana Pianowsky, foram os primeiros a praticar a arte por correspondência, mesmo que inconscientemente. Eles fizeram pinturas em cartões postais e colagens postais, que consistiam em combinar a direção do destinatário com fotografias, elementos gráficos, selos, papéis policromados, etc., que depois os correios completavam pondo ao azar selos e etiquetas oficiais.<sup>2</sup> As principais contribuições dadaístas teriam vindo de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters: a série de 14 postais – Rendez-vous dimanche 6 février 1916 à 1h  $\frac{3}{4}$  de l'm après-midi – que Duchamp teria mandado a seus mecenas Mr. e Mrs. Walter C. Arenberg. Schwitters, por sua vez, fez interferências estéticas em 11 postais editados por Paul Steegmann, que continham obras suas destruídas pela guerra no intuito de preservá-las. Pianowsky prossegue afirmando que além desta evidente atitude de artista postal, Schwitters é ainda o inspirador de artistas postais contemporâneos que se utilizam de “retalhos da existência” para compor suas obras postais e se comunicar com o mundo afetuosamente.<sup>3</sup> Esses retalhos de existência citados pela autora, certamente são referência às assemblages e collages de Kurt Schwitters, trabalhos construídos a partir da junção de materiais recolhidos aleatoriamente pelo artista, restos e entulhos descartados pela sociedade de consumo. Dessa forma constrói a Merzbau, uma enorme instalação (uma mescla de escultura/arquitetura) em que os “fragmentos de realidade” recolhidos por Schwitters transformam-se em um ambiente labiríntico que toma toda a sua casa. O próprio formato dessa obra nega sua venda ou negociação pelo mercado de arte; essa negação da arte como mercadoria, por fim, está presente no espírito libertário da Arte Postal.

O artista americano Ray Johnson seria, segundo Stewart Home, o pai fundador da Mail Art (HOME, 2004:109) e enviava seus trabalhos para um grupo de amigos, ao invés de vendê-los. Criou em 1962 a New York Correspondance School Of Art, responsável pela divulgação mundial da Arte Correio, consolidando o surgimento oficial dessa linguagem artística. Longe de produzir trabalhos leves e despretensiosos, a rede internacional de Arte Correio, que se espalhou pelo mundo e atingiu seu apogeu em meados de 1970, produziu um circuito de troca de idéias, informações e propostas artísticas socialmente engajadas, com uma preocupação política que ultrapassava seus ideais estéticos. Atitudes de grupos irreverentes e contestatórios, como o Fluxus e o Gutai, que adquiriram visibilidade internacional nos anos 1960, foram essenciais para a rede de arte por correspondência, e vale ressaltar que Paulo Bruscky estabeleceu contatos com artistas desses grupos, como Robert Rehfeldt, Dick Higgins, Ken Friedman, entre outros membros do Fluxus; Shozo Shimamoto e Saburo Murakami, esses dois últimos integrantes do Gutai, com os quais Bruscky se comunica até hoje.

O Fluxus, assim como Ray Johnson (componente do grupo), teve papel fundamental para o surgimento da rede de Arte Correio, e usou o sistema postal para trocar notícias e idéias com artistas do mundo todo.

---

<sup>2</sup> PIANOWSKY, Fabiane. ARTE POSTAL ARTE. Disponível em: <http://www.merzmail.net/artepostalarte.html>

<sup>3</sup> Idem.

Sobre a atuação do Fluxus, Stewart Home afirma:

Alguns fluxistas também sonhavam com métodos para subverter o sistema postal e aumentar o envolvimento dos trabalhadores dos correios em sua correspondência. O exemplo mais conhecido disso é um cartão postal de Vautier, intitulado *A Escolha do Correio* (1965): era impresso de forma idêntica dos dois lados, com linhas que acomodavam dois endereços diferentes e dois espaços para o selo. A decisão de escolher para qual dos dois possíveis endereços o cartão seria enviado ficava com o acaso e com as autoridades postais.<sup>4</sup>

Interessante perceber o espírito libertário dessa ação, a subversão do funcionamento do próprio meio – os correios – e a tentativa de aproximar os “cidadãos comuns” – no caso, os funcionários dos correios – com o movimento artístico, mesmo que eles não percebessem tal situação. O Fluxus – cuja cena inicial contou com integrantes como George Maciunas, Ben Vautier, George Brecht, John Cage, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono, Joseph Beuys, Ken Friedman, Wolf Vostell, entre outros – visava à subversão dos sistemas sociais vigentes, e das próprias operações estéticas, integrando arte e vida em um momento de plena expansão da performance e da arte conceitual. O mesmo espírito libertário se faz presente em *Sem Destino*, ação postal de Paulo Bruscky, concebida nos anos 70 e realizada incontáveis vezes, em que o artista se dispõe a questionar o sistema de funcionamento dos próprios correios. Segundo a lei da União Postal Universal, toda correspondência deve retornar ao remetente, caso o destino da carta não seja encontrado. A carta também não pode ser violada em nenhuma hipótese. Baseado nessas premissas, Bruscky enviou postais e cartas sem destino por todo o mundo. Neles, imprimiu *Sem Destino* no local reservado ao destinatário; pediu que seus colegas da rede de Arte Postal distribuíssem essas correspondências por caixas de correio de diversos países, como afirma:

Em *Sem Destino*, que realizei de 1973 a 1983, imprimi alguns envelopes no lugar do destinatário e no remetente meu endereço...queria questionar a própria burocracia dos correios...não achando o destinatário, a carta voltará ao remetente. Foi o que fiz em 1975. Mande para vários Estados do país os envelopes já selados, para a pessoa não ter trabalho com a cartinha pedindo que jogasse em qualquer caixa do correio. Despacharam e comecei a receber esses trabalhos, e depois mandei para algumas pessoas do exterior.

( BRUSCKY, Paulo apud FREIRE, 2006: 147)

Dessa forma, a Arte Postal atua de diferentes maneiras; ao mesmo tempo em que estabelece uma importante rede de troca de idéias, informações e proposições artísticas, também opera como dispositivo questionador do próprio circuito por onde funciona, os correios. Quando o colombiano Jesus Galdámez e os uruguaios Clemente Padin e Jorge Caraballo, em meados de 1960, foram presos políticos pelos regimes de

<sup>4</sup> Ibidem. p.110.



seus países, o circuito de Arte Correio transformou-se em uma grande rede de solidariedade: pessoas de todo o mundo foram informadas dessa prisão e mobilizadas em prol da liberdade dos artistas presos. A ânsia por mudanças sociais e políticas também movimentou a rede de Arte Postal, que assume diferentes configurações a partir do intuito de seus participantes.

Além das ações fluxistas, o coletivo japonês Gutai, que atuou entre 1954 e 1972, possui uma importância essencial dentro da rede internacional de Arte Correio. A partir das linguagens abordadas pelo grupo, pode-se entender a amplitude do seu diálogo com a obra de Paulo Bruscky, sendo praticamente impossível analisar e criticar os trabalhos do artista pernambucano sem levar em consideração o legado e a influência do grupo japonês:

Seus participantes foram pioneiros nas pinturas gestuais, happenings, performances, no uso do corpo, na arte conceitual, nos sites específicos, instalações, land art, pesquisas minimalistas, etc. Trabalharam com arte correio, publicações, espetáculos, arte cinética e arte informal. (MACEDO, 2006:35)

O Gutai produziu um manifesto, além de uma publicação que circulou internacionalmente entre 1955 e 1965, expandindo e disseminando as idéias e trabalhos do grupo. A partir dessa publicação e da Arte Postal, que estimulou a comunicação entre o grupo e artistas de todo o mundo, Paulo Bruscky pôde estabelecer contato e trocar correspondências com integrantes do Gutai, entre eles Shozo Shimamoto e Saburo Murakami.

Através dessa troca de correspondências, o Gutai enviou sua proposta para a Primeira Exposição Internacional de Art Door, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago em 1981. Essa mostra contou com a participação de artistas de todo o mundo, que enviaram suas propostas para ocupação temporária de outdoors na cidade de Recife. A Arte Postal foi fundamental para divulgação do evento, além da convocação dos artistas participantes. Até a atualidade, Shozo Shimamoto envia para Bruscky periódicos de arte, como declara o artista: Recebi uma carta de Shozo semana passada, um boletim contendo informações de todo o movimento, das exposições no Japão e em outros lugares. (BRUSCKY, Paulo apud MACEDO, 2006: 38). Vale ressaltar o pioneirismo do Gutai em exposições ao ar livre, realizando mostras intituladas Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art e 2nd Outdoor Gutai Exhibition em 1955 e 1956 respectivamente.

No Brasil, Paulo Bruscky é considerado o pioneiro da Arte Postal, não devido à sua intensa participação na rede, como também pelo rico e extenso arquivo que possui em seu atelier em Recife. Além dele, importantes artistas brasileiros conseguiram criar um intenso circuito de troca de idéias, informações e propostas estéticas, como declara J. Medeiros em seu texto *Arte/Correio, Arte/Postal, Mail Art: A Idéia em Processo*<sup>5</sup>, de 1982:

Entre nós brasileiros a prática da Arte/Correio, encarando-se como processo de interferência criacional sobre o “meio” inicia-se a partir de 1973 com Paulo Bruscky, Daniel Santiago, J. Medeiros, Ângelo de Aquino, Regina Vater, Leonhard Frank Duch, Unhandejara Lisboa, Regina Silveira, Samaral, Ypiranga Filho, Ismael Assumpção, Claudio Ferlauto, Felves Silva, Ivan Maurício, entre outros.

(MEDEIROS, J. op cit.: 287.)

---

<sup>5</sup> MEDEIROS, J. *Arte/correio, arte postal, mail art: a Idéia em Processo*. In: PECCININI, Daisy. Org. *Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p. 287-288.

A rede Arte Postal, além de se configurar como um circuito de arte marginal no Brasil, também se expandiu por toda a América Latina. Em 1974, a exposição realizada em Montevideu, intitulada Festival de la Postal Creativa marca o fortalecimento da rede no território latino americano. Os artistas argentinos Edgardo Antônio Vigo e Horácio Zabala, e o uruguaio Clemente Padín são as principais referências da arte por correspondência na América do Sul, e junto com Paulo Bruscky estimularam a difusão e a expansão dessa linguagem artística nessa parte do continente americano<sup>6</sup>. No Brasil, como aponta Fabiana Pianowsky, a Primeira Internacional de Arte Postal foi realizada em setembro de 1975, em São Paulo, por Ismael Assumpção<sup>7</sup>.

A Primeira Exposição Internacional de Arte Postal foi organizada por Ypiranga Filho e Paulo Bruscky em um hospital de Recife em dezembro de 1975. Além de ser uma exposição que foge dos convencionalismos artísticos, exibindo propostas de arte que buscam um meio de circulação inusitado, o próprio local escolhido para a mostra demonstra uma vontade de subversão e questionamento dos centros oficiais de recepção e exibição de obras de arte. Em 1976, ao organizar juntamente com Daniel Santiago a Exposição Internacional de Arte Correio no prédio dos correios em Recife, os dois artistas pernambucanos foram presos, e a mostra fechada pela Polícia Federal, que considerou o conteúdo do evento subversivo.

Após muitos anos de atuação em Recife, no Brasil e no exterior, Paulo Bruscky vem sendo reconhecido pelas instituições artísticas convencionais, as quais criticou através das suas ações no espaço público, da Arte Postal, e, sobretudo, da criação do seu atelier arquivo, que foi construído por Bruscky como uma resposta à falta de lugar para sua obra nas instituições. (MATOS, 2007:127) Dessa forma, ao realizar uma exposição individual no MAMAM e ao ser convidado a participar da XXVI Bienal de São Paulo em 2004, em que seu atelier foi exposto na íntegra (em uma sala especial), percebe-se uma significativa abertura de importantes instituições culturais brasileiras para um artista irreverente, que permaneceu às margem dos circuitos artísticos oficiais por opção, por um posicionamento claramente crítico e irônico em relação ao sistema cultural de sua época. Suas obras, mais especificamente seu arquivo postal, ao ser exposto dentro dos cânones tradicionais, portanto, ao invés de perder sua força, permanecem inovadores e contestatórios.

A Arte Postal surgiu a partir de uma vontade coletiva de expandir os limites da arte, apresentá-la como uma prática cotidiana, em uma época que certas coisas necessitavam ser ditas a qualquer custo, sendo Paulo Bruscky um artista visual de suma importância nesse processo. Artistas de todo o mundo desenvolveram um circuito alternativo de troca de informações, idéias e propostas estéticas independente dos centros artísticos oficiais, burlando a censura oficial com métodos criativos e eficazes. Mesmo que o mercado de arte tenha, aos poucos, absorvido as propostas de Arte Correio, através de grandes mostras e exposições, trabalhos dessa natureza, cuja reflexão substitui a mera contemplação (NUNES, 2004: 100), continuam questionando o alcance da arte, assim como as relações entre o público, a arte e as instituições, como também o posicionamento dos artistas contemporâneos frente ao sistema sócio-político-cultural do seu tempo.

---

6 Cristina Freire aponta a importância fundamental que o Museu de Arte Contemporânea da USP, sob direção de Walter Zanini, teve no circuito de Arte Postal no Brasil, como fomentador, isto é, pólo de recepção, distribuição e principalmente exposição desses trabalhos. (FREIRE, 2006:138)

7 PIANOWSKY, Fabiana. Op Cit.



Guillaume Apollinaire, La colombe poignardée et le jet d'eau. (COLOM, 2000, p.56)



Projetos enviados pelo Gutai para Paulo Bruscky (MACEDO, 2006, p.41)



Paulo Bruscky, Sem Destino (FREIRE, 2006, p.141)

## Referências Bibliográficas

- BRUSCKY, Paulo. **Arte Correio: Hoje a Arte é este Comunicado**. In. FERREIRA, Glória. Org. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.163.
- COLOM, Bartolomé Ferrando. **La Mirada Móvil: A favor de un arte intermédia**. Santiago de Compostela: Univerddidade de Santiago de Compostela, 2000.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília.Org. **Escritos de Artistas: Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- MACEDO, Adriana R. Aranha de. **Paulo Bruscky: Correspondências com o Grupo Gutai**. São Paulo. Monografia apresentada na FAAP / SP para obtenção do título de especialista em História da Arte. 2006.
- MATOS, Lidice. **Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a Crítica Institucional**. Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da Uerj, Ano 8, volume 10, julho de 2007. p. 119-132.
- NUNES, Andréa Paiva. **Todo Lugar é Possível: A Rede de Arte Postal anos 70 e 80**. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre, 2004.
- PECCININI, Daisy. Org. **Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.
- PIANOWSKI, Fabiane. **Arte Postal Arte**. 2003. 97f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Arte Visuais - Licenciatura Plena) - Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2003. Disponível em: <http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>

## CARRANCA VAMPIRA: A VITÓRIA DA ESTÉTICA MERCADOLÓGICA

*Luiz Severino da Silva Jr.<sup>1</sup>*

Originadas na virada do século XIX para o começo do XX, as atuais carrancas pedestais em muito diferem das antigas carrancas que ornamentavam as embarcações populares daquele período. As primitivas carrancas eram figuras de proa que ornamentavam as barcas e batelões que faziam o comércio entre as cidades de Pirapora - MG e Juazeiro - BA. Devemos ressaltar que o termo “figura de proa”, é um termo técnico de origem dos estaleiros navais europeus que foi mantido nos estaleiros brasileiros, tanto nos do litoral como nos pequenos estaleiros das margens do rio São Francisco (Imagem 1). Segundo Paulo Pardal (1981, p.88), na cidade de Juazeiro-BA o termo mais aplicado às primitivas carrancas fluviais eram “leão de barca” ou “cara de pau”, ou ainda, “cabeça de proa”, conforme registra o verbete do Tesouro de Folclore e Cultura Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, da cidade do Rio de Janeiro. (In. <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000044.htm>).

Assim, as primitivas carrancas do Rio São Francisco são uma expressão da arte popular que possuíam um perfil individualizado, além de terem uma funcionalidade reconhecida coletivamente entre os indivíduos que cotidianamente interagiam e ainda hoje interagem com esse objeto estético. Suas antigas funções míticas ainda sobrevivem nos relatos orais e nos conteúdos didáticos das escolas municipais de seu espaço geográfico. Nessas narrativas, a carranca fluvial poderia afugentar animais (jacarés e grandes peixes) assim como intimidar os seres fantásticos que povoavam o rio e o imaginário dos ribeirinhos.

Dentre estes seres temos a lenda do Caboclo D’água (hoje chamado de Nego D’água), o Minhocão, a Mãe D’água e o Cavalo D’água, que eram afugentados pelos poderes atribuídos às feições das carrancas fluviais. Além disso, a elas também era atribuído o poder de gerar estalos que alertariam sobre o risco de naufrágios diante de pedras submersas, cachoeiras e redemoinhos. Até a primeira metade do século XX, a sua produção apresentava uma grande variedade tipológica e estética. Porém, sua produção/criação era orientada de maneira a se gerar um objeto individual, ou seja, cada carranca possuía um nome próprio, uma história individual e atributos próprios. Por isso, cada uma delas era um objeto diferente da outra, exigindo que o seu escultor sempre procurasse inovar em suas criações.

Outro ponto que deve ser relatado para o entendimento da inclusão das carrancas no mercado de artesanato, é a maneira como o valor de objeto de arte foi legado a esses objetos. Segundo Paulo Pardal (1981, p.91) o reconhecimento do valor artístico só foi possível após uma exposição ocorrida na cidade de São Paulo no ano de 1954. Naquele ano comemorava-se o IV Centenário da Cidade de São Paulo, e dentre as várias atividades festivas, ocorreu uma exposição de carrancas fluviais. Serradas de suas embarcações, elas foram expostas de maneira totêmica. Mais tarde, essa forma de expor as carrancas, levaria os mestres carranqueiros a produzir carrancas pedestais.

Após essa primeira exposição de carrancas, algumas das peças foram incluídas no acervo do Museu de Artes e Tradições Populares do Parque do Ibirapuera, hoje, Museu Rossini Tavares, instalado na Casa Sertanista do Museu da Cidade de São Paulo.

<sup>1</sup> Mestre em Arqueologia e Conservação do Patrimônio. Professor da Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF.

Não é a toa que ocorreu o surgimento de pequenas coleções de carrancas como as de Lina Bo Bardi, Roberto Burle Marx, João Mauricio de Araújo Pinho, Alfio Lagnado, Coleção da Universidade Salgado Filho – UNIVERSO-Recife, e a própria Coleção Paulo Pardal de Arte Popular (Imagem 2 e Imagem 3).

Além das coleções particulares muitos museus também incluíram em seus acervos coleções de carrancas tais como o Museu de Arte e Ofícios em Belo Horizonte - MG, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP no Rio de Janeiro, o Museu Regional do São Francisco em Juazeiro - BA, entre outros (Imagem 4). Desta forma, as antigas carrancas fluviais passaram a ser incluídas dentre os objetos de interesse do mercado de artesanato.

Porém, a partir da década de 1960 as carrancas sofrem uma crise produtiva, impulsionada pela soberania dos barcos a vapor que desde o começo do século XX já navegavam pelo rio São Francisco (Imagem 5). Assim, as barcas e batelões não só deixaram de utilizar carrancas em suas proas, como também tornam-se embarcações inviáveis para o comércio fluvial (PARDAL, 1981, p. 135).

Todavia, o fato das carrancas possuírem múltiplas correlações contextuais, seja por ter uma extensa área de abrangência cultural, seja pela diversidade criativa de suas tipologias, permitiu que essas mudanças tecnológicas não promovessem a extinção da prática de esculpi-las. Apenas, as carrancas deixaram de existir no ambiente fluvial, salvo algumas exceções, visto que hoje elas estão presentes em cerca de três, das dez barcas que fazem o transporte fluvial de passageiros entre as cidades de Juazeiro-BA e Petrolina-PE.

Desta feita, as carrancas passaram a ser esculpidas, principalmente, por encomendas de colecionadores e marchands. Por isso, as carrancas deixam de ser esculpidas com a inclinação dos barcos, para serem executadas de maneira ereta, quase como se fossem bustos, e, com uma base reta, permitindo assim, o surgimento das “carrancas pedestais”, que possuem um caráter eminentemente ornamental.

Hoje, estas carrancas pedestais tornaram-se souvenir turístico inserido no mercado artesanal do Nordeste do Brasil, mas, mesmo assim, o discurso pitoresco destes souvenirs também lhes atribuiu elementos míticos além do estético/ornamental. É bem verdade que existe um pequeno mercado de colecionadores de objetos de arte que ainda encomendam réplicas das carrancas dos velhos mestres carranqueiros, principalmente do mestre Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany.

Portanto, nesse artigo examinaremos as questões estéticas e visuais das carrancas pedestais no contexto das cidades de Juazeiro-BA e Petrolina-PE. Para tais discussões, elencamos como recorte temporal, o período da década de 1970 aos dias atuais. Foi após essa década que ocorreu uma retomada produtiva dos artesãos que confeccionavam carrancas pedestais, e essa, parece ter sido de responsabilidade de uma instituição: a Companhia de Navegação do Rio São Francisco – FRANAVE. Naquele momento, a Companhia encomendou a um mestre carranqueiro uma peça para ornamentar um de seus rebocadores e, esse fato, parece ter reacendido o interesse de alguns comerciantes de artesanato pelas peças. Mais tarde, na década seguinte, a prefeitura de Petrolina-PE promoveu o desenvolvimento de políticas culturais (décadas de 1980/90) que incentivavam os artesãos a produzirem carrancas e demais objetos artesanais. Para tanto, a prefeitura criou a Oficina do Artesão Mestre Quincas, um atelier permanente de produção, venda e exposição de objetos de arte e artesanatos, onde destaca-se a escultura da carranca pedestal.



Em função do seu potencial no mercado do artesanato, as carrancas passaram por uma nova fase produtiva, porém, um estilo parece ter se destacado: o da “Carranca Vampira”, que legou transformações na produção/criação, nas funções místicas, no surgimento de novos mestres escultores e na produção em série. Em uma breve visita aos oito pontos de vendas de artesanato (4 lojas, 2 oficinas e 2 quiosques) nas duas cidades foco desta pesquisa, percebemos a preponderância do estilo Carranca Vampira nas estantes e prateleiras (Imagem 6 e Imagem 7).

Por uma questão de identidade, os proprietários destas lojas preferem utilizar o termo artesanato ao invés de utilizar o termo objetos de arte, da mesma forma ocorre com boa parte dos “artesãos”, os quais, em sua maioria, sentem-se acanhados em se designarem artistas, pois, entendem que o seu lugar, sua criação e suas oficinas, só podem existir de maneira competitiva dentro do modelo cooperativista. Desta forma, justificam o apoio institucional de órgãos públicos e ao mesmo tempo barram as explicações teóricas dos discursos acadêmicos que são atribuídos ao seu fazer.

O modelo de cooperativa artesanal permitiu que os artesãos passassem a atender a nova demanda do mercado, ou seja, a produção como atrativo turístico, além de não terem que se preocupar com a administração financeira de uma loja nos moldes comerciais.

É importante destacar, como se deu a criação e difusão do modelo “Carranca Vampira”, visto que esse, parece ter tido maior sucesso em readaptar-se e persistir no tempo. Podemos localizar essa origem no ano de 1971, tendo o mestre escultor Severino Borges de Oliveira, mais conhecido como Bitinho, como seu criador (Imagem 8).

Pensada como uma forma de recriar um monstro visto em cartaz de filme japonês, a “carranca macaca”, inicialmente imaginada pelo mestre Bitinho, ganhou forma e se transfigurou na atualmente denominada “carranca vampira” (Imagem 9, Imagem 10 e Imagem 11).

Caracterizada pelas cores preta, vermelha e branca, essa composição cromática foi tão bem aceita pelo público, que os artesões focaram sua produção quase que exclusivamente nesse modelo tricolor. Até hoje, a presença esmagadora do modelo “vampira” impera nas lojas e feiras de artesanatos do Nordeste do Brasil. O sucesso desse modelo para o mercado quase que condenou ao esquecimento os demais tipos de carrancas antropomorfas e zoomorfas que ainda sub-existem nas mãos de alguns poucos escultores que, como já citamos, só executam essas outras variedades tipológicas quando solicitados pelos consumidores.

A demanda indicada pelos consumidores parece ser um ponto importante no direcionamento da produção desses artesãos, o próprio mestre Bitinho, segundo Martins (2012, p.220) afirma “Tenho muitas esculturas, agora trabalho com vários tipos de artesanato. [...] Essas mulheres de gabarito mesmo querem sapo-cururu. De pedra ou de madeira eu faço. De cimento, de ferro, já fiz de tudo.”

Podemos afirmar que as carrancas ainda demonstram sua força cultural nesse começo de século XXI, uma vez que os seus escultores, interagem com questões pertinentes às relações de produção/criação, uso/função e venda/mercado. Segundo entrevistas com os proprietários das oito lojas pesquisadas, o público consumidor possui uma visão decorativa dos objetos de artesanato, procurando sempre peças coloridas que possam “alegrar o ambiente”.

Além disto, o modelo vampira parece ter ocupado, de maneira satisfatória o espaço deixado pelos velhos modelos. Nas duas cidades estudadas, algumas residências particulares possuem em suas varandas a presença de carrancas vampiras pedestais. Na oportunidade desses registros fotográficos, pude entender, através de diálogos com esses moradores que, do ponto de vista mítico, as carrancas passaram a ter a função de proteger as portas das casas contra espíritos e pessoas “carregadas” de más energias, denotando que a transformação das carrancas em amuletos do cotidiano, é fruto do diálogo que a população ainda mantém com as expressões do universo simbólico são franciscana.

Hoje podemos observar, além do objeto carranca, sua presença em releituras bidimensionais e tridimensionais em diversos espaços públicos, o que demonstra a difusão e uso dessa representação gráfica em Juazeiro-BA, com características estéticas mais predominantes do modelo carranca vampira, semelhante ao que ocorre na produção das esculturas construídas pelos artesãos locais. Nesse sentido, o caráter identitário construído a partir da imagem da carranca, estampa logomarcas de companhia de navegação, rótulo de aguardente, monumento comemorativo e mesmo telefones públicos, um sinal de sua permanência no imaginário da população local (Imagens 12, 13, 14, 15, 16, 17 e 18).



**Imagem 1 – Porto da cidade de Juazeiro, BA. Notar que a segunda barca, uma barca de remeiros, possui uma carranca em sua proa. S/D, domínio público.**



**Imagem 2 – Carrancas da coleção Lina Bo Bardi expostas no Solar do Ferrão, Salvador, BA**



**Imagem 3 – Coleção de carrancas de Roberto Burle Marx exposta em sua antiga residência, Rio de Janeiro, RJ.**



**Imagem 4** – Coleção de carrancas do Museu Regional de Juazeiro, BA. A carranca da esquerda foi confeccionada por Guarany para a Companhia de Navegação do São Francisco. As quatro carrancas da direita são reproduções do estilo Guarany, identificadas como sendo das 2ª e 3ª fases, 2012. Foto do autor.



**Imagem 5** – Porto da cidade de Juazeiro, BA. Barcos a vapor que modernizaram o comércio fluvial e, provocaram a obsolescência das antigas barcas com carranca. S/D, domínio público.



**Imagem 6** – Carrancas Vampiradas em loja de Pirapora, MG.



**Imagem 7** – Carrancas Vampira da cidade de Juazeiro, BA e Petrolina, PE. As duas carrancas sem cores foram feitas pelo Mestre Bitinho. A segunda carranca (da esquerda para a direita) foi executada por Dito Paixão. A carranca da extrema direita foi executada pelas carranqueiras do distrito de Flamengo, Juazeiro, BA.



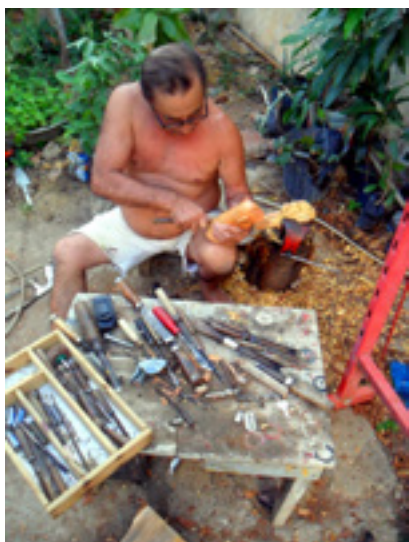


Imagem 8 – Mestre Bitinho (Severino Borges de Oliveira) esculpindo carranca em sua residência. Juazeiro - BA, 2013. Foto do autor.



Imagem 9– Carrancas do Mestre Bitinho da década de 1970. Intitulada de “Carranca Macaca” essa carranca foi rebatizada por comprador de artesanato como “Carranca Vampira”. Acervo do Mestre Bitinho.



Imagem 10 – Cartaz do filme “All Monsters Attack” dirigido por Ishiro Honda em 1969, que inspirou o Mestre Bitinho na confecção de sua “Carranca Macaca”, depois intitulada de Vampira. No Brasil o filme teve o título traduzido para “Monstrolândia”



Imagem 11 - Carranca do Mestre Bitinho, 2013.



Imagem 12 - Logomarca da Companhia de Navegação do São Francisco – FRANAVE. Década de 1970. Primeira releitura estética carranca através de designer gráfico.



Imagem 13 - Rótulo da aguardente mineira da cidade de Januária, mostrando barca com carranca. Foto do autor.



Imagem 14 - Monumento de 25 anos do Lions Club na cidade de Juazeiro, BA, que utiliza baixo relevo com carrancas em sua logomarca. Fotos do autor.



**Imagem 15 - Adesivo dos Empregados em Estabelecimento Bancário de Juazeiro - SEEB, durante greve ocorrida no mês de outubro de 2013. Juazeiro, Bahia. Foto do autor.**



**Imagem 16 – Orelhão carranca, Petrolina, PE. Foto do autor.**



**Imagem 17 – Grafite em Juazeiro, BA, na ponte que liga esta cidade a cidade de Petrolina - PE. Foto do autor.**



**Imagem 18 – Grafite na cidade de Petrolina, PE. Foto do autor.**



### Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodoro W. **Teoria estética**. 2ª ed., Lisboa: Edições 70, 2011 (Arte & Comunicação)
- BARDI, Lina. **Tempo de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994 (Pontos sobre o Brasil)
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 14 ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2008
- COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Leticia. **O reinado da lua: esculturas populares do Nordeste**. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial S.A., 1980
- GADAMER, Hans-Gerog. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF/ Martins Fontes, 2010
- MARTINS, Flávia; LUZ, Rogério; BELCHIOR, Pedro. **Nova fase DA LUA: escultores populares de Pernambuco**. Recife: Caleidoscópio, 2012
- PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1981
- SEBRAE/PE. **Catálogo do Artesanato de Pernambuco**. Recife: SEBRAE-PE/FLAMAR Gráfica e Editora Ltda. S/D
- VALALADARES, Clarival do Prado & PARDAL, Paulo. **Guarany: 80 anos de carrancas**. Rio de Janeiro: Gráfico Danúbio S/A, 1981.

### Fontes Digitais

Centro Nacional de Folclore e Cultua Popular. **Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira**. Disponível em <[http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=31](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=31)>. Acesso em: 04 jul. 2013.

## FISSURAS GEOGRÁFICAS – UM ESTUDO DAS CARTOGRAFIAS CONCEITUAIS DO ARTISTA HORACIO ZABALA

*Luiza Mader Paladino\**

Este trabalho se debruçará nas obras cartográficas do artista argentino Horacio Zabala, produzidas nos primeiros anos da década de 1970. Para tanto, o trajeto deste estudo passará pela biografia do artista e, sobretudo, pelo contexto no qual estava inserido, buscando extrapolar uma leitura formalista de seus trabalhos. É pertinente recordar um trecho de um texto escrito por Zabala, em que ele define a arte pela função que cumpre dentro da sociedade, afirmando que a arte depende do que não é arte. “Que a obra não tenha valor em si, mas através de si”<sup>1</sup>(ZABALA, 1972). Essa conceituação, em compasso com o pensamento teórico e estético do artista nesse momento, põe em cheque a noção moderna de autonomia do objeto artístico, estreitando o papel político e social que deveria ser exercido pela arte.

Lembremos que a Argentina, como outros países da América Latina, encontrava-se sob uma ditadura militar, o que afetou irreversivelmente a dimensão da criação, gerando novas camadas de significação para o ato artístico. Estas abarcavam uma aproximação entre o fazer estético, ético e político, num crescente distanciamento das instituições artísticas e das técnicas tradicionais, que vinham sendo contestadas desde meados dos anos 60. Esse afastamento representava um problema maior e mais complexo que uma via única de postura anti-circuito. Essa geração de artistas, incluindo Zabala, estava atrelada a instituições reconhecidas, contudo, a decisão por ocupar quaisquer espaços, sendo eles museus, galerias, ruas, praças, sindicatos, etc., de acordo com a teórica argentina Ana Longoni servia como estratégia para multiplicar suas críticas anti-sistema, e ao mesmo tempo, questionar a própria lógica institucional com intervenções que forçavam o seu limite. (LONGONI, 2013: 28)

A crítica institucional é justaposta a tomadas de decisão mais concretas que envolviam uma postura política real frente ao convulsionado período histórico, marcada pela repressão e violação dos direitos humanos. É como Sueli Rolnik nos esclarece em seu ensaio “Desentranhando futuros”, o que faz o artista agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir em seu corpo, sob uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. (ROLNIK, 2009: 156) Basta lembrar os inúmeros artistas exilados, entre eles os brasileiros Helio Oiticica, Lygia Clark, os argentinos León Ferrari, Marta Minujín e o próprio Zabala.

Observamos, portanto, que nesse contexto, a política constituiu-se como ponto de partida dos processos poéticos, completamente agregada ao ato artístico, naquilo que denominaria uma estética insurgente. Uma estratégia que passou a exigir do ato artístico algo não mais concebido somente para uma satisfação imediata dos sentidos, para o prazer da percepção sensível, mas para estimular uma reflexão sobre o circuito da arte e seu o contexto sociopolítico. (CANONGIA, 2005: 56)

A decisão pela arte, enquanto território privilegiado para potencializar a atuação poética e política,

---

\*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.

<sup>1</sup>Horacio Zabala, Ficha do catálogo Arte e Ideología, CAYC al aire libre, Buenos Aires, 1972. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP.

excede o caráter de difusão de conteúdos ideológicos como caminho exclusivo, que à primeira vista seriam rapidamente associados às práticas do período. Recorro à definição do teórico Althusser para evidenciar que o ingresso do teor ideológico no espaço das artes tornava o campo de atuação ainda mais intrincado.

A grande obra de arte é aquela que ao mesmo tempo em que atua na ideologia, se separa dela para constituir uma crítica em ato da ideologia, que ela elabora para fazer alusão aos modos de perceber, de sentir, de ouvir, etc., liberando-se dos mitos latentes da ideologia, para assim superá-los.<sup>2</sup> (ALTHUSSER apud GLUSBERG, 1972)

Nesse sentido, as obras de Zabala eleitas para esta apresentação, podem ser lidas dentro da perspectiva de uma estética insurgente. O uso de mapas e projetos de prisão, como territórios em constante disputa, serviu como tática de recriação e subversão das representações geográficas oficiais, como campo estratégico para investigações conceituais e como forma de problematizar a herança colonial, a repressão e a violência das ditaduras que delimitaram a história do nosso continente.

Em *Este papel es una cárcel*, de 1972, o artista tira uma fotografia do ato da escrita da frase que dá nome à obra. Essa sentença expõe os limites da linguagem no papel e, concomitantemente, concentra um prisma mais amplo de exames críticos que compreendem uma atualização das rupturas assumidas pelas vanguardas históricas. Os espaços demarcados do papel, que determinam a área da linguagem escrita, podem aludir aos limites do sistema artístico, lembrando que este trabalho de Zabala foi desdobrado em outras sentenças, como *El arte es una cárcel*, que indica a preocupação do artista em interrogar a arte enquanto lugar concentrado de restrições e normas estabelecidas.

O suporte do papel e o sistema da arte que simbolizavam a prisão, nesse contexto, superavam a metáfora para concretizar a experiência real da violência na esfera cotidiana e sobre o corpo, superando a prática da arte como exercício de denúncia. A menção à violência prossegue em outro conjunto de obras, onde a referência à prisão torna-se mais explícita. Do enunciado “A arte é uma prisão”, Zabala resitou o contexto da cadeia para além da alusão ao sistema artístico como dispositivo regulador. Em *Anteproyectos de arquitecturas carcelarias*, o artista recorreu às convenções do desenho arquitetônico, que já era familiarizado por sua formação universitária, para projetar uma série de plantas-baixa de prisão. São desenhos de reformatórios e cárceres para artistas, todas com a precisão e o rigor com escalas e medidas definidas, associadas a um lugar particular: o Rio de la Plata, as serras de Córdoba, o rio Paraná ou a cidade de Buenos Aires. Vale lembrar que centenas de prisioneiros políticos foram jogados vivos no Rio de la Plata alguns anos depois, suscitando nesses projetos de prisão uma espécie de previsão trágica dos anos de chumbo da ditadura argentina.

A criação de territórios imaginados, por meio da alteração de mapas, foi uma tática comum a partir dos anos 60. A proliferação de novos sentidos, através da reconstituição de outras narrativas espaciais se tornou significativa no período de questionamento do papel das instituições museológicas e da tomada de novos espaços e circuitos de exposição. Segundo Cristina Freire:

---

<sup>2</sup> Esta citação no presente trabalho, de acordo com a noção ideológica de Althusser, foi utilizada por Jorge Glusberg, diretor do CAYC (Centro de Arte y Comunicación), no texto inicial do catálogo da mostra *Arte e Ideología – CAYC al aire libre*, em 1972.

“[...] temas como a profusão de signos, a falta de referências temporais ou espaciais, os esgotamentos dos espaços públicos e o rebaixamento do sensível são fundamentais na análise da produção plástica contemporânea. Os mapas aparecem como operação reativa a essa generalizada perda de referências”. (FREIRE, 1997:77)

Na produção cartográfica, Zabala optou pela estratégia de apropriação e desordenamento técnico, criando novos lugares e associações críticas. São mapas-múndi, sobretudo mapas do continente latino-americano e da Argentina, interferidos por diversos materiais e reconfigurados numa nova geografia como campo de tensões.

Os mecanismos gráficos que constituem os mapas fazem parte de convenções cartográficas que aparentemente são estabelecidas a partir de princípios universais. Zabala, de certa forma, evidencia os dispositivos de poder que alicerçam esses códigos ditos imparciais e põe em conflito a lógica técnica e instrumental cartográfica. É o que Fernando Davis nomeia de “cartografia da opacidade”. A imagem opaca produz fugas e turbulências do sentido que perturbam a racionalidade que organiza a sintaxe cartográfica. A “transparência” desse sistema que baseia sua lógica e funcionamento na economia de recursos e na neutralização da ambiguidade dos signos é subvertida em novas geografias. “As obras de Zabala traçam uma cartografia da opacidade.” (DAVIS, 2007:76)

Em *Revisar/Censurar* usa o carimbo como procedimento estratégico, que também foi compartilhado por outros artistas que fizeram parte do circuito alternativo de arte correio. Formou-se uma rede de intercâmbio entre artistas situados em diversos países, gerando uma potente trama, segundo Davis “móvel e descentralizada que não apenas desafiou os pedágios institucionais e suas trajetórias normativas [...] como apontaram fissuras em fronteiras nacionais em condições de crescente violência políticas e operaram em muitos casos como plataformas de denúncia” (DAVIS, 2013:15). Nessa obra, os mapas são tomados por carimbos com as inscrições *revisar/censurar*, até serem completamente cobertos por uma tinta preta, induzindo como o recente percurso do continente fora vedado pela censura e barbárie.

Em *Mapa quemado e Combustión*, como os títulos anunciam, parte da América Latina é queimada, indicando uma substância latente pronta para ser deflagrada, (FREIRE, 2009: 166) um aviso de incêndio como metáfora de uma revolução a acontecer ou, como propôs o artista platense Edgardo Antônio Vigo, uma potência “revulsiva” como único indicador da força transformadora da arte.

Essas novas cartografias latino-americanas assumiram um novo discurso, ao protestarem pelo direito de outro ponto de vista. O sujeito local das margens começou a contar suas próprias histórias, a construir uma memória que havia sido ignorada ou contada apenas pela perspectiva colonial/imperial. As histórias começam a ser contadas de baixo para cima, dentro de uma inversão epistemológica, designada por Mignolo de epistemologia fronteira. (MIGNOLO, 1998: 11-32)

Seguindo esse viés, é oportuno lembrar o mapa do continente latino-americano que serviu de base para a alteração geográfica realizada por Torres García, em 1943. O artista uruguaio propôs uma inversão da situação de dependência legada à América Latina, assim como a criação de uma tradição artística e cultural mais autêntica. “[...] na realidade nosso Norte é o Sul. Não deve haver Norte, para nós, a não ser por oposição

ao nosso Sul. Por isso pomos agora o mapa ao contrário, e assim temos uma ideia correta de nossa posição, e não como querem o resto do mundo” (GARCÍA apud FABRIS, 2002:79).

A reconfiguração de mapas e a produção de outros conteúdos simbólicos são basais para compreender o significado dos lugares eleitos por esses artistas. Zabala fez uso dessa capacidade narrativa cartográfica e seus elementos discursivos, traçando novas representações geopolíticas do continente latino-americano. Como tantos outros artistas de sua época, criou novos procedimentos e estratégias para produzir uma arte que atravessasse as amarras dos sistemas vigentes e dos órgãos repressores. Por meio dos mapas, procurou apontar a enunciação de um discurso, localizando-o geograficamente, questionando sua neutralidade e criando fissuras em sua estrutura.



### Referências Bibliográficas

**BULHÕES, Maria; KERN, Maria** (orgs.). América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas. Rio Grande do Sul: Editora UFRGS, 2002.

**CANONGIA, Ligia**. O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

**LONGONI, ANA**. Medio del incencio. Violencias insurgentes em la obra de Horacio Zabala. In: DAVIS, FERNANDO. Horacio Zabala, desde 1972. Buenos Aires: EDUNTREF: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013

**FREIRE, Cristina**. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablumme, 1997.

**FREIRE, Cristina**. Outros Conceitualismos. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). Conceitualismos do Sul/Sur. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009.

**ROLNIK, Suely**. Desentranhando Futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). Conceitualismos do Sul/Sur. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009.

### Fontes Digitais

**MIGNOLO, Walter**. Espacios Geograficos y Localizaciones Epistemologicas: La Ratio Entre La Localización Geografica y La Subalternización de Conocimientos. Disponível em: <<http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html>>. Acesso 5 jul. 2013.

**ZABALA, HORACIO**. Anteproyectos (1972-1978): catálogo. Buenos Aires: María José Herrera; Fernando Davis y Danielle Perret (org.) Catálogo publicado por Editorial Fundación Alon, 2007. 76 p. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/30825647/Horacio-Zabala>> Acesso em: 30 jul. 2013.

## A SINGULARIDADE DA OBRA DE JEANNE MILDE: A EXPERIÊNCIA MODERNISTA NO CEMITÉRIO DO NOSSO SENHOR DO BONFIM EM BELO HORIZONTE

*Marcelina das Graças de Almeida<sup>1</sup>*

De acordo com a pesquisadora Vieira (1997), para se compreender a história do modernismo é importante relacioná-lo com as modificações e transformações vividas no início do século XX, pois é, exatamente, através dos conflitos e contradições que é possível entender como este pensamento se propaga nas sociedades do mundo ocidental, em particular.

As remodelações urbanas e as mudanças de paradigmas, como a secularização da sociedade, são marcos que devem ser considerados ao se pensar o modernismo. E é exatamente neste sentido que Vieira (1997:116) considera a inauguração da capital mineira, em 1897, como “[...] um dos momentos inaugurais do modernismo no país.”

A mudança e construção da cidade é um fato a ser considerado, pois Belo Horizonte, nasceu com o destino de ser uma metrópole moderna e o pensamento da modernidade acompanhou o processo de mutação e transformação da capital mineira, tendo sido incorporado pelos políticos e administradores, em seus discursos e ações.

Entretanto, entre o discurso e a prática, houve um hiato revelador, pois se a cidade surge sob a inspiração do moderno, na perspectiva das artes guardou, por um longo período, os traços de uma estética acadêmica e tradicional. Vieira (1997:123 e 125) afirma que:

Os anos 20, em Belo Horizonte, são ricos em contradições. O embate entre tradicionalismo e modernismo oferece um quadro complexo em sua interpretação. [...] Contraditoriamente, Belo Horizonte, cidade nova, implementa na estruturação inicial da vida artística da cidade nos anos 20 uma das mais sólidas hegemônias acadêmicas do país. O racionalismo e o pragmatismo da burguesia local, compromissada com a oligarquia mineira articulada à Política dos Governadores, favoreceram o florescimento em Belo Horizonte de uma arte harmoniosa com o status quo. Mas o sistema é dinâmico. Inicia-se em Belo Horizonte, na mesma época, o confronto entre os que controlam os postos-chave do sistema [...] os anos 20 e 30 são marcados, em Belo Horizonte, pela atuação dominante do academicismo em conflito com o modernismo emergente.

O pensamento tradicional, conservador e acadêmico foi hegemônico no universo das artes, em Belo Horizonte, entretanto o modernismo emergente aponta como um “[...] elemento de pressão [...]” (VIEIRA, 1997:125) propiciando brechas para constituição de novas formas de fazer e pensar esteticamente.

Será neste contexto que se insere a presença da artista Jeanne Milde. Jeanne Louise Milde (1900-1997) escultora belga transferiu-se para a capital mineira em 1929. Formada pela Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, deslocou-se para o Brasil a convite do então governador do Estado de Minas Gerais, Antônio Carlos de Andrada (1891-1968) e do secretário do interior, Francisco Campos (1891-1968), para compor a Missão

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, docente na Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Design, PPGD e coordenadora do curso de História da Faculdade Estácio de Sá, Unidade Prado.

Pedagógica Européia. Estava integrada por professores europeus, a exemplo da psicóloga e pedagoga, Helena Wladimirna Antipoff (1892-1974), que participariam da reforma educacional proposta. Instalando-se em Belo Horizonte, lecionou na Escola de Aperfeiçoamento, sendo responsável pelas disciplinas de modelagem e pintura. Em sala de aula demonstrava uma preocupação profunda acerca da formação de suas alunas, para além das habilidades artísticas, revelava uma consciência aguçada com seu tempo e percebia a necessidade de estimular a sensibilidade de seu público. Sua atuação na jovem capital mineira, entretanto, não se limitou a docência. A artista realizou obras significativas em vários lugares da cidade, parques, praças, jardins residências, e de modo especial no cemitério municipal. Tendo atuado de modo dinâmico e intenso no universo das artes, nas décadas de 30 e 40, na capital mineira relacionou-se com personagens tradicionais como Aníbal Mattos (1889-1969) e nomes ligados a disseminação da arte moderna em Belo Horizonte, especialmente aqueles participantes do Salão do Bar Brasil de 1936. (LAGES, 2001)

Milde destacou-se como a primeira presença feminina, artista e profissional, no universo das artes em Belo Horizonte, tendo conseqüentemente, aberto espaço para inserção das mulheres neste campo sensível. (LAGES, 2001) Destas relações múltiplas nasceram amizades e clientes potenciais que se inspiram no talento da artista para compor e ornamentar túmulos que fazem parte do acervo do Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim.

Este espaço fúnebre nasceu junto com a cidade que o abriga. Foi fundado no ano de 1897 e por mais de 04 décadas, precisamente até 1940, foi o único local onde deveriam ocorrer os sepultamentos na capital mineira. Nele eram enterrados representantes de todos os segmentos da sociedade brasileira e a construção e ornamentação tumular revela gostos, estilos e tendências que permeiam o imaginário da sociedade belorizontina. As obras assinadas pela escultora, naquele espaço, revelam o espírito de uma artista permeada pelos valores clássicos que, obviamente fazem parte da sua formação acadêmica, bem como a emergência do modernismo, em especial o simbolismo.

Os túmulos localizados no cemitério e que recebem a assinatura de Milde, até hoje, devidamente identificados pertencem à figuras exponenciais da emergência modernista mineira. Cabe destacar os túmulos de Achilles Vivacqua (1900-1942) e o desenhista Domingos Xavier de Andrade (1903-1940), o Monsã.

Vivacqua era formado em Direito e sob o pseudônimo de Roberto Theodoro, entrou para o mundo literário. Participou, ativamente, do movimento modernista em Minas Gerais. Escrevia poesia, ensaios, novelas, contos, crítica e contos. Foi um dos fundadores da revista Leite Criolo, que estava ligado ao movimento antropofágico paulista. Mudou-se para Belo Horizonte, na década de 20, junto com toda a família Vivacqua, na expectativa de tratar da saúde, pois havia contraído tuberculose. O Salão Vivacqua, assim ficou conhecido a residência da família, era lugar de encontros e saraus, envolvendo a intelectualidade e juventude modernista naquela ocasião. Entretanto, além do jovem escritor Achilles, outro nome de relevo é o de Dora Vivacqua (1917-1967), também conhecida como Luz Del Fuego, a bailarina, naturista e feminista brasileira que revolucionou seu tempo através de seu comportamento e questionamentos.

Por outro lado, Monsã era cartunista e programador visual, ofício conhecido, hoje, como designer, era formado em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e, ao transferir residência para Belo Horizonte, trabalhou na Imprensa Oficial, bem como em várias revistas da cidade. Participou da primeira

exposição de arte moderna da capital mineira, em 1936 e atuou de maneira ostensiva no panorama das artes na cidade.

Como já mencionado a artista Milde assina o projeto de decoração tumular do local de descanso eterno dos dois expoentes modernistas. São obras onde se destaca o uso da escultura em bronze, seja na composição da corbeille de rosas que ornamenta a campa do túmulo de Vivacqua ou o retrato em alto relevo que emoldura a cabeceira da sepultura de Monsã. Há, nas duas obras, a despeito dos sentidos de despedida, homenagem e reverência à memória do falecido, os indícios do pensamento modernista, na busca por uma nova linguagem estética e manifestação dos sentimentos e contradições experimentados naquela ocasião.

Sob a perspectiva de Vieira (1997, p.138) Jeanne Milde veio para Belo Horizonte para dirigir e participar das transformações educacionais que se preconizava nos idos das décadas de 20 e 30 do século passado. Entretanto com o advento das transformações que culminou no golpe de 1930, os compromissos tiveram que ser cancelados, porém a permanência da artista na capital mineira irá redundar em uma “[...] das mais significativas junto aos artistas modernos de Belo Horizonte, na formação de grupos e início do movimento modernista.”

Sob nossa perspectiva a identificação e estudo dos túmulos projetados e decorados pela artista e, especialmente, por serem dedicados a personalidades importantes do contexto modernista à época, é uma significativa da relevância destes laços intelectuais, para além dos afetos e amizades.



1940, Jeanne Milde, Túmulo do artista Monsã (Domingos Xavier de Andrade), alto relevo em bronze, aplicado sobre granito, c. 1.50 cm x 1.40 cm. Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.



1940, Jeanne Milde, Túmulo do artista Monsã (Domingos Xavier de Andrade), alto relevo em bronze, aplicado sobre granito, c. 1.50 cm x 1.40 cm. Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte (Detalhe)



## Referências Bibliográficas

BUENO, Antônio Sérgio. **O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte**. Belo Horizonte: PROED/Imprensa UFMG, 1982.

RODRIGUES, Rita Lages. Possibilidades de Análise Bibliográfica na História: Jeanne Louise Milde e Luiz Olivieri. In.: **II Colóquio do Laboratório de História Econômica e Social** (2008: Juiz de Fora, MG). Micro História e os caminhos da História Social: Anais / II Colóquio do LAHES; Carla Maria Carvalho de Almeida, Mônica Ribeiro de Oliveira, Sônia Maria de Souza, Cássio Fernandes, organizadores. Juiz de Fora: Clio Edições, 2008. Disponível em: < <http://www.lahes.ufjf.br>. > Data de acesso: 27 de julho de 2011.

\_\_\_\_\_. **Entre Bruxelas e Belo Horizonte – Itinerários da Escultora Jeanne Louise Milde**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

\_\_\_\_\_. **Eu sonhava viajar sem saber aonde ia... Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde de 1900 a 1997**. 2001. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001. Disponível em: <[www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=149368](http://www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=149368)> Data de acesso: 27 de julho de 2011.

VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do Modernismo. In.: SILVA, Fernando Pedro da e RIBEIRO, Marília Andrés. (org.) **Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.

\_\_\_\_\_. **Jeanne Milde e Zina Aita: 90 anos**. Belo Horizonte, Prefeitura Municipal, 1990.

\_\_\_\_\_. Mlle. Jeanne Milde e os primórdios do modernismo em Minas. In.: **14º Salão Nacional de Arte Prefeitura de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 10 dez., 1982 a 28 fev. 1983.

## TRANSFORMAÇÕES NOS CAMPOS DE CAFÉ: UMA ANÁLISE DA IMPLANTAÇÃO DAS FAZENDAS DE CAFÉ NA REGIÃO DE CAMPINAS

*Marcelo Gaudio Augusto<sup>1</sup>*

### Resumo

Este artigo pretende apresentar uma breve análise das transformações ocorridas nas implantações das fazendas de café paulista focando Campinas no final do século XIX. O interesse desta pesquisa se dá nas permanências e mudanças que aconteceram neste período que se mostrou muito marcado pelo enriquecimento, modernização e aburguesamento da população.

Campinas se destaca por apresentar em suas fazendas uma técnica mais aprimorada no cultivo do café e na gestão da produção em relação à pioneira área do Vale do Paraíba. Mas sem perder a característica de também servir como moradia familiar, fenômeno que ocorre nas fazendas do início do século XX na região de Ribeirão Preto, onde temos o início de uma concepção agroindustrial no cultivo. Desta forma, temos a região de Campinas como um interessante local de estudo por se tratar de uma zona de transição entre os velhos campos de cultivo do Vale do Paraíba e o Oeste Paulista.

Além disso, vale destacar que a lógica de modernidade que a cultura do café aprimora, um cotidiano da racionalização dos espaços, incentiva o avanço das melhorias técnicas e tecnológicas que foram aplicadas na composição das implantações e edificações. Estas, por sua vez tiveram um papel importante na contínua busca das novidades agrícolas e construtivas de forma a criar um ciclo de retroalimentação.

### Os campos de café

São Paulo passou por profundas mudanças em meados do século XIX, a técnica ainda não aprimorada da lavoura de café deslocava a cultura cada vez mais para o Oeste em busca de novas terras férteis. Em especial, o período entre 1834 e 1860 apresentou diversas inovações, entre as quais o desenvolvimento de uma propensão empresarial nos cafeicultores. E a cultura do café tem um papel fundamental nessa nova mentalidade que vem se formando, ela é uma das responsáveis em aprimorar o cotidiano de racionalização do processo produtivo, a disciplinarização do espaço do trabalho e da vida privada do trabalhador (Benincasa:2003.p14).

Vladimir Benincasa relaciona a transformação que ocorreu na arquitetura não apenas com as novas influências trazidas pela imigração, mas pela própria “lógica” da modernidade proposta pela economia cafeeira. A mudança ocorreu também no modo de vida, a disciplinarização do tempo e do espaço surgindo no século XIX (Benincasa:2003). Nessa mesma idéia, Nicolau Sevckenko aponta a expansão do café como o advento da modernidade:

A infusão estimulante mais tradicional era o chá, o qual ficou muito mais associado ao desjejum e ao relaxamento pós-atividade, segundo cerimônias morosas, típicas de um mundo pré-industrial e de menor densidade urbana. Já o café é desde cedo associado ao ritmo do trabalho, à vida moderna e à cidade (Sevckenko:1992, p.83).

---

<sup>1</sup> Unicamp. Doutorando em História da Arte.

As primeiras décadas de cultivo do café foram marcadas pelo aprendizado de como lidar com a terra, a precariedade da tecnologia empregada para a exploração do café no Vale do Paraíba vinha sendo feita em terrenos íngremes que estavam sujeitos a erosões, além disso, constatamos o cansaço da terra provocado pela falta de rodízio de culturas. Assim, a chegada de técnicas mais aprimoradas de cultivo na região de Campinas possibilitou esta superar o Vale do Paraíba em produção.

Tanto em relação às formas de cultivo e produtividade dos solos, quanto em termos de tecnologia agregada à produção, percebe-se que a cafeicultura do Vale apresentava uma produtividade muito menor e uma qualidade muito inferior aos níveis que eram conseguidos no “oeste”. Na região de Campinas as plantações de café já acompanhavam as curvas de nível visando diminuir os efeitos das enxurradas, sem contar o fato de que se tratava de uma região menos montanhosa e um tipo de solo mais propício ao cultivo do café (Faleiros:2007, p.95).

Pretendo aqui traçar brevemente o percurso das transformações ocorridas na arquitetura das fazendas como forma de buscar um melhor entendimento do período. Desta forma, temos as origens da tipologia paulista das fazendas de café herdando o legado da estrutura das fazendas de cana e da tradição construtiva mineira. Carlos Lemos estabeleceu uma relação da existência de dois vetores de influência para o início da arquitetura de café paulista, no Vale do Paraíba: de Minas Gerais teriam vindo as casas de meia encosta, respeitando o perfil do terreno e apresentando uma técnica construtiva mista composta por pedras, taipa de mão e de pilão; e Fluminense, com características neoclássicas de simetria, construções em terreno plano e alicerces de pedra que formavam altos porões com paredes feitas de taipa de mão, dobe ou tijolo (Lemos: 1985, p25).

Para o estudo das residências rurais Luís Saia elegeu um modelo clássico que seria a base para uma sede de fazenda monocultura de café: a fazenda Pau d’Alho em São José do Barreiro. “Clássico no sentido de apresentar uma solução na qual já comparecem organizados numa forma-tipo, todos os agenciamentos necessários e suficientes para expressar arquitetonicamente a tese de uma sede de uma fazenda monocultura de café” (Saia: p185). André Argollo acrescenta que não apenas a infraestrutura do açúcar facilitou a implantação do café como “a derrubada da floresta não era, necessariamente, obrigatória para a implantação de um cafezal nessa região, pois havia muita terra limpa e capoeira, após quase um século de exploração de culturas de subsistência e cana-de-açúcar” (Ferrão: 2005, p157). Barateando ainda mais qualquer iniciativa de mudança de matriz econômica. (Fig.1) (Fig.2)

Saia complementa que este seria um partido misto das experiências com cana, mandioca, milho e feijão, reorganizando os edifícios, todos em relação a um novo espaço de trabalho: o terreiro (Saia: p69). A princípio apareceu de forma bem simples, apenas uma terraplanagem em chão de terra batida com uma pequena inclinação para permitir o escoamento da água, no entanto o local que era destinado a secagem do que se tornaria o principal produto da fazenda exigiu transformações. Logo os terreiros de terra batida já não eram mais adequados, pois permitiam a passagem de umidade para o grão. “Por volta de 1860, havia um movimento no sentido de substituir os terreiros de terra batida por superfícies pavimentadas, como resultado, entre outros fatores, da introdução dos despoldadores e do processo de beneficiamento por via úmida.” (Ferrão: 2005, p118)

A implantação das fazendas de Campinas segue o padrão já consagrado no Vale do Paraíba com algumas pequenas irregularidades em seu desenho devido a, geralmente nos casos de propriedades mais

antigas, serem adaptações de engenhos de açúcar. Temos então dois tipos de agenciamentos básicos: com os terreiros organizados entre os edifícios de moradia (sede e senzala ou colônias) e os de trabalho (casa de máquinas), com a sede sempre em destaque no alto do terreno; outro tipo de agenciamento era com o terreiro deslocado do conjunto (Silva: 2006, p97 e Benincasa:2007, p124 e 130). (Fig.3) (Fig.4) (Fig.5) (Fig.6)

Há ainda uma segunda divisão referente aos terreiros, esta mais dependente da topografia do terreno: os de superfície plana e os dispostos em patamares sucessivos construídos com muros de contenção. Dentre os exemplos mostrados acima, temos a Fazenda Jambeiro e a Fazenda Sertão apresentando os terreiros construídos em patamares, enquanto que a Capoeira Grande e a São Joaquim seus terreiros se organizam em um num terreno plano. As quatro fazendas que utilizei como exemplo nos ajudam a entender que a implantação não necessariamente é determinada pelo relevo. Na implantação atentava-se para a importância da insolação do terreno, desta forma, no Vale do Paraíba, dava-se privilégio para instalação dos terreiros e da tulha nas encostas voltadas para o norte, nordeste ou noroeste (Benincasa:2007, p136).

Assim, pode-se colocar como marco de diferenciação entre os engenhos e as fazendas de café a utilização do terreno. Embora nos dois casos as águas fossem essenciais para o funcionamento do maquinário, e assim a implantação seguiria os cursos d'água, nas fazendas de café o elemento organizador da implantação seria o terreiro, tornando essencial a existência de uma vasta área livre para a secagem do produto.

As casas estão dispostas à volta de um grande terreiro que tem a forma de um quadrilátero alongado. Um dos lados é formado pelas senzalas, em seguida às quais vem um engenho de açúcar (...). Do lado oposto é o alojamento do senhor, que só tem um andar (...). Em seguida a esse edifício, há um muro que separa o terreiro do jardim. Celeiro e armazéns formam um dos lados do terreiro, e, em frente está uma parede a qual se apóia, do lado de fora, um alpendre em que se fazem queijos.<sup>2</sup>

O terreiro se afigura, pois, uma criação específica da atividade cafeeira no estilo brasileiro, como reelaboração de propostas já feitas pela arquitetura rural de outros tipos de produção (Saia: p609).

As fazendas do Vale do Paraíba seguiam, em maior ou menor grau, os manuais agrícolas dos séculos XVIII e XIX (Benincasa:2007, pp33-37 e 124). Ferrão utiliza estes mesmos manuais para entender como seria o início da implantação de uma fazenda, onde a sugestão era de construir primeiro o núcleo industrial para depois se preocupar com a habitação.<sup>3</sup> Esta área industrial deveria ser edificada próxima a um curso de água, pois este recurso natural seria responsável por toda a movimentação mecânica do beneficiamento do café. É interessante levantar o ponto ambíguo da relação das fazendas de café com a água, a mesmo tempo que teria de ser evitada para uma melhor qualidade do grão, era responsável por toda a energia motriz.

O terreno em declive também facilitava o bom aproveitamento da água, por gravidade, para o abastecimento dos edifícios e para o processo de beneficiamento dos grãos, além de fornecer energia hidráulica necessária à movimentação de rodas d'água e moinhos de engenho de qualquer espécie (Benincasa:2007, p36).

As fazendas de café possuem especificidades que a diferem de outros tipos de instituições rurais, são equipamentos de uso exclusivo no beneficiamento do café. As adaptações nas fazendas de cana-de-açúcar demandaram grande esforço dos moradores (Benincasa:2003, p14). Além do já citado terreiro, outros dois

<sup>2</sup> Descrição feita por Saint-Hilaire de uma fazenda em Itajuru, Minas Gerais in BENINCASA, Vladimir. 2003. Op.cit.p.31

<sup>3</sup> Recomendação do Barão de Paty do Alferes in FERRÃO, André Munhoz Argollo. Op.cit. p.102 e BENINCASA, Vladimir. 2007. Op.cit. p.36

elementos caracterizavam as fazendas de café: a tulha e a casa de máquinas. O primeiro era o depósito da produção, porém havia diversas recomendações para impermeabilização para proteger os grãos (Ferrão: 2005, p126). Enquanto que a casa de máquinas era responsável pela secagem do café em coco (Ferrão: 2005, p129).

Era comum que os edifícios de armazenamento, as tulhas, ficassem anexos às casas de máquinas (Silva:2006, p36). Havia uma grande variedade de possibilidades de agenciamento destes edifícios em relação à implantação da fazenda, em alguns casos eles ficavam na parte inferior do terreno, abaixo dos terreiros como na fazenda São Pedro e Jambeiro. (Fig.7)

Outras fazendas tinham o café sendo transportado em vagonetes até a casa de maquinas, temos como exemplo a fazenda São Vicente: (Fig.8)

Áurea Pereira da Silva destaca um modelo único em Campinas que é o da fazenda São Quirino. Neste existiam duas tulhas, uma para o café em coco junto aos terreiros, e outra tulha que ficava mais afastada e possuía anexada a casa de máquinas onde ficava o café despoldado (Silva:2006, p36).

Outros elementos são os pomares e as hortas, quase uma extensão do jardim, tinha como objetivo abastecer a propriedade (Benincasa:2003, p32). Para André Argollo, esse espaço era essencial para a fazenda “em razão da necessidade de baratear e prover qualidade aos alimentos dos trabalhadores e, ao mesmo tempo, atender às necessidades de usos e costumes europeus.” (Ferrão: 2005, p110). Essa prática possibilitou a diversificação das culturas com a inclusão de diversas plantas exóticas, nesses pomares e hortas conviviam vegetais nativos e estrangeiros. É o que tanto Benincasa, quanto Argollo chamam de autarquias, embora o núcleo central da fazenda consistia em produzir e beneficiar o café, havia toda uma estrutura que à suportava (Benincasa:2007, pp68-70 e Ferrão: 2005, pp172-180).

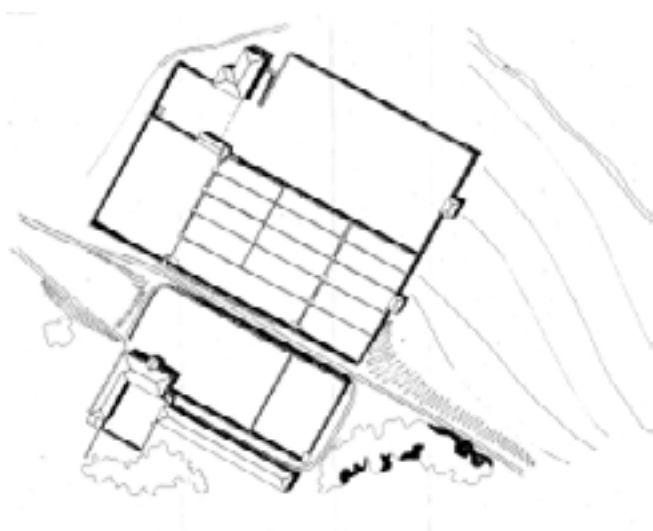




**Fig.1 – Fazenda Pau d’Alho, São Jose do Barreiro – Desenho de Antonio Luiz Dias de Andrade (Janjão) in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4034>.**



**Fig.2 – Fazenda Pau d’Alho, São José do Barreiro. In <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4034>. Último acesso 30/08/2012.**



**Fig.3 – Implantação feita em 1978 da Fazenda São Joaquim, Campinas. O desenho apresenta os terreiros organizados entre os edifícios de moradia (sede e senzala ou colônias) e os de trabalho (casa de máquinas) com terreiros se organizados num terreno plano. CONDEPHAAT.**

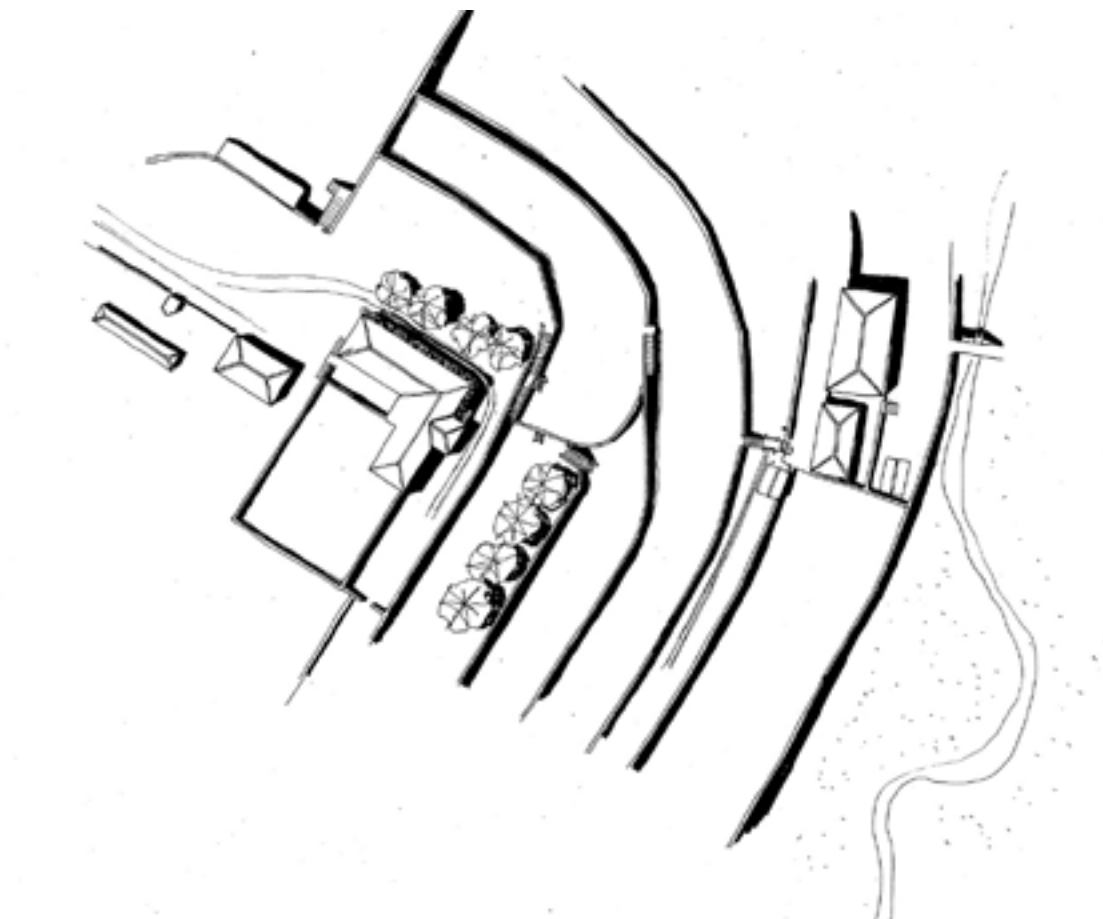


Fig.4 – Implantação feita em 1978 da Fazenda Sertão, Campinas, com os terreiros organizados entre os edifícios de moradia e os de trabalho com terreiros organizados em patamares. CONDEPHAAT.

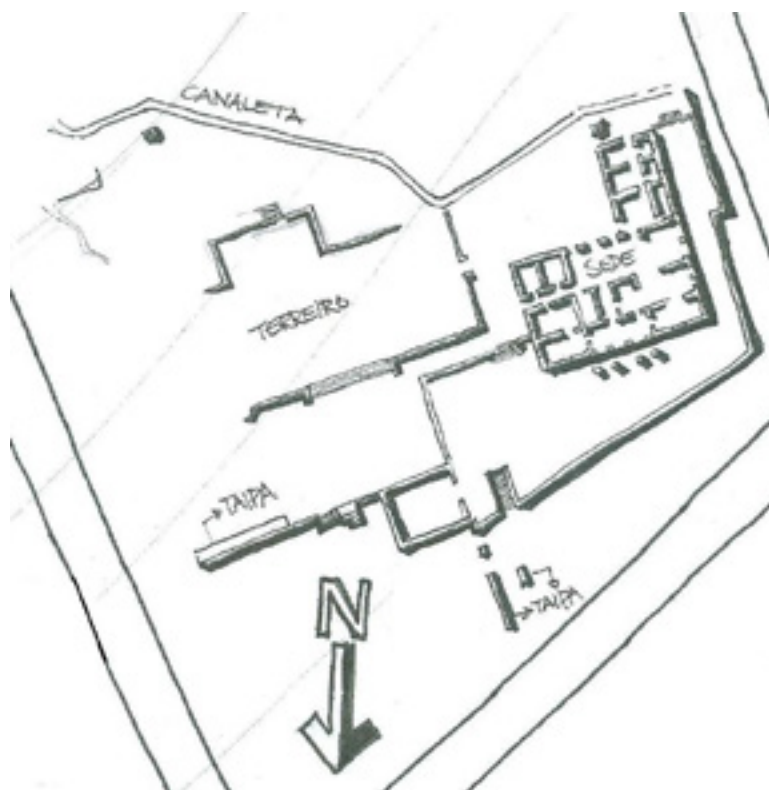


Fig.5 – Implantação feita em 2011 da Fazenda Jambeiro em Campinas, com os terreiros deslocados do conjunto principal com terreiros organizados em patamares. CONDEPHAAT.

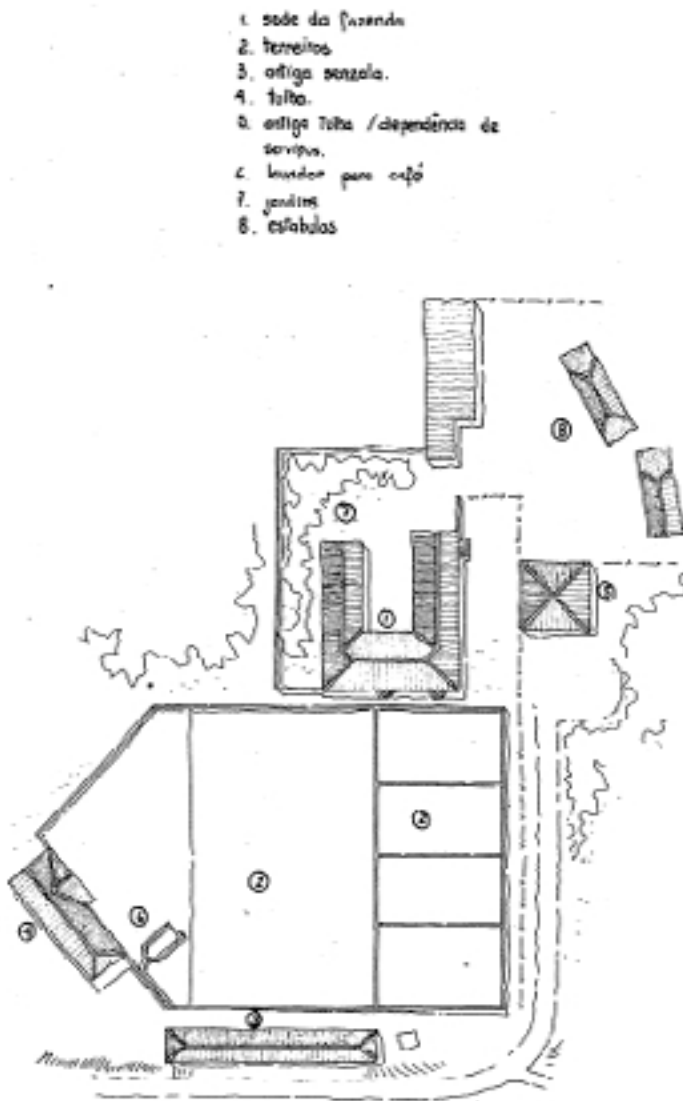


Fig.6 – Implantação feita em 1978 da Fazenda Capoeira Grande em Campinas, com os terreiros deslocados do conjunto principal e os terreiros organizados em terreno plano. CONDEPHAAT.

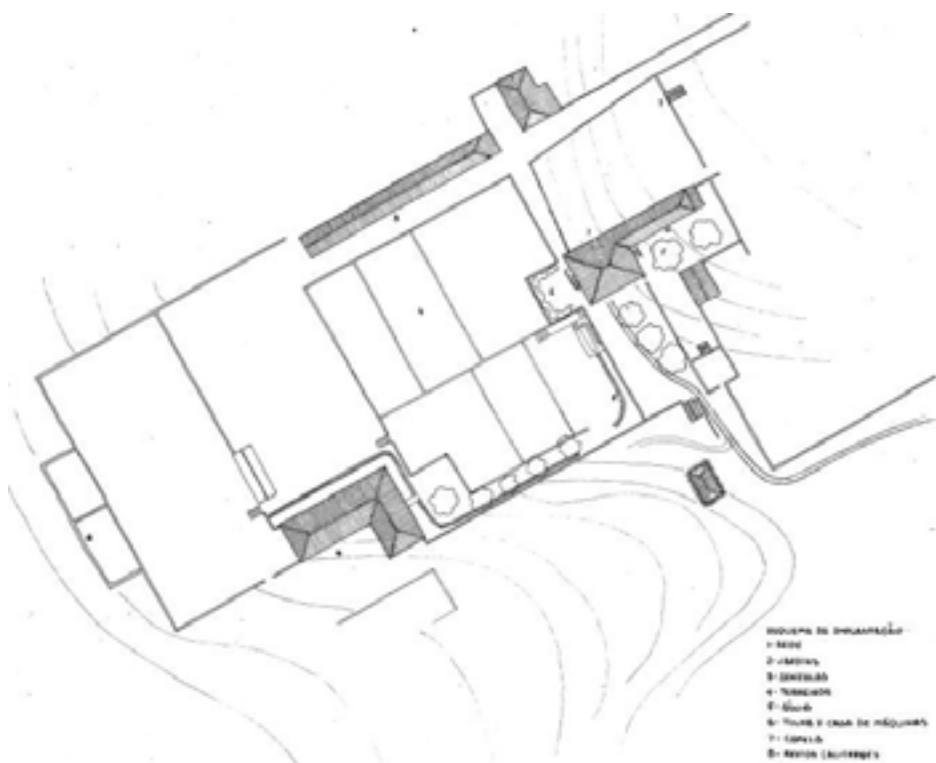


Fig.7 – Implantação feita em 1978 da Fazenda São Pedro em Campinas, com a tulha e casa de máquinas na parte inferior do terreno. CONDEPHAAT.



**Fig.8 – Fazenda São Vicente em Campinas. Foto atual. Detalhe do sistema de trilhos e vagonetes para transporte de grãos dos terreiros para a casa de máquinas. (SILVA; 2006).**

## Referências Bibliográficas

- BENINCASA, Vladimir. **Fazendas Paulistas: arquitetura rural no ciclo cafeeiro**. EESC/USP. São Carlos. 2007.
- BENINCASA, Vladimir. **Velhas Fazendas: arquitetura e cotidiano nos campos de Araraquara 1830 – 1930**. São Carlos. EDUFSCAR. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado. 2003
- FALEIROS, Rogério Naques. **Fronteiras do Café: fazendeiros e “colonos” no interior paulista (1917-1937)**. 2007. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Economia, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000427876>>. Acesso em: 21 jun 2011.
- FERRÃO, André Munhoz Argollo. **Arquitetura do Café**. Campinas. Unicamp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2005.
- LEMOS, Carlos A. C. **Casa Paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café**. São Paulo. EDUSP.1989.
- LEMOS, Carlos. **Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café**. São Paulo: Nobel, 1985
- SAIA, Luis. **Notas Preliminares Sobre a Fazenda Pau D’Alho**. São Paulo. Revista de História n°102. Sem data.
- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole**. São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo. Companhia das Letras. 1992.
- SILVA, Áurea Pereira da. **Engenhos e fazendas de café em Campinas (séc. XVIII - séc. XX)**. Anais do Museu Paulista. São Paulo.N. Sér. v.14. n.1.p. 81-119. jan.- jun. 2006.



## O CICLO ICONOGRÁFICO DA VIDA DA VIRGEM MARIA NOS LIVROS DE HORAS DA REAL BIBLIOTECA PORTUGUESA

*Maria Izabel Escano Duarte de Souza<sup>1</sup>*

O livro de horas pode ser considerado o livro mais popular do período conhecido como Baixa Idade Média. Foi o tipo de livro mais produzido entre os séculos XIII e XVI, mais até do que a Bíblia, e os que sobreviveram em maior número até os nossos dias (Cf. WIECK, 1997: 9). O período áureo de produção destes livros abrange os séculos XIV e XV. Embora o primeiro livro de horas de que se tem notícia seja do século XIII foi somente nos dois séculos seguintes que sua produção se expandiu e se consolidou na Europa. Eram muito comuns, por exemplo, como presente de núpcias entre noivos. Podiam ser também utilizados para a alfabetização de crianças. Eram símbolos de status, e bens considerados preciosos, a ponto de figurarem em testamentos.

Eles podem ser definidos como livros de orações que continham salmos, ofícios, litanias e sufrágios, que deveriam ser lidos ou recitados nas oito horas canônicas do dia: matinas, laudes, primas, tércias, sextas, nonas, vésperas e completas. São feitos para leitura e meditação individuais dos leigos (Cf. HAMEL, 2009).

Nas origens deste tipo de livro, identifica-se o fenômeno conhecido como humanização do divino:

Evidentemente, as evoluções participam de um fator maior da história da espiritualidade no Ocidente medieval: a humanização do divino, termo pelo qual se pode designar a uma só vez a promoção do culto eucarístico, a insistência sobre a historicidade de Cristo e de sua mãe, o desenvolvimento da promoção do corpo na espiritualidade (penso, por exemplo, nos estigmas a partir de São Francisco). O desenvolvimento da iconografia de Cristo, da Virgem e dos santos está por ser colocado nesse vasto contexto. (Cf. SCHMITT, 2007: 88).

Como consequência desta humanização, a relação entre o cristão e o mundo divino se personaliza, extrapola o âmbito do culto público, das Igrejas, mosteiros, grandes procissões, e vai para o interior das residências, para o culto particular. A devoção pessoal ganha destaque a partir de então. Também o culto das imagens conhece uma privatização. Agora, os fiéis desejam uma imagem que lhes fale pessoalmente, que lhes ajude a estabelecer um diálogo com o mundo invisível. A partir daí ela se configura um poderoso instrumento de mediação entre o visível e o invisível, servindo a vários propósitos, a novas necessidades religiosas e a novos grupos sociais.

Ainda na passagem do século XI para o XII ocorre também o fenômeno da expansão do culto da Virgem Maria. Ela ganha importância, pois é através dela que essa humanização do divino e a aproximação com o Além se dão de forma mais característica. Sua importância teológica é fundamental: através dela, estava garantida a continuidade da linhagem real de Davi, transmitida a Jesus. Mais do que isso, sua maternidade garante a humanidade de Cristo, e assim confirma o dogma do Deus Encarnado e da Trindade. Sua função é, portanto, dupla: ela é o caminho através do qual o Salvador chegou à humanidade, e a mulher por meio de

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ (PPGHIS) e bolsista Capes.



quem os fiéis elevam-se a Ele, por quem tem-se acesso a Ele. Maria é a intercessora inabalável entre Cristo e a humanidade, invocada na hora da morte por ter sido também humana, e ter alcançado a glória (Cf. PELIKAN, 2000: 131).

Assim, como livros feitos para leitura e meditação individual dos leigos e como elementos da alta cultura visual, o livro de horas cumpria funções na sociedade: sua leitura era considerada a forma mais eficaz de preparação para a hora da morte, e ajudaria a diminuir o tempo da alma no purgatório, além de ajudar a salvar outras almas. Eles constituem-se importante elemento desta nova espiritualidade manifestada pelos fiéis, uma vez que são, efetivamente, livros feitos para estimular a devoção particular, principalmente a devoção à Virgem Maria. Seu principal texto é um Ofício confeccionado em honra à Virgem por Bento de Aniane no século XI. Este texto se desloca dos breviários de clérigos e passa a integrar os livros de horas a partir do século XIII, em um movimento de apropriação feito pelos leigos do ideal de vida contemplativa característico da vida monástica. O encontro da prática da oração dos fiéis com a dos ascetas é que forma o patrimônio tradicional do ofício divino: as matinas, recitadas ao amanhecer, compõem o ofício mais importante onde, além de salmos e hinos, as leituras são retiradas da Bíblia e alternadas por versos (respostas). As laudes (após as matinas) e as vésperas (à noite) se constituem de salmos, hinos e curtas leituras (capítulos). As primas (6h), as tércias (9h), as sextas (12h), as nonas (15h), e as completas (recitadas após as vésperas), são mais curtas.

Dos Ofícios do livro de horas o da Virgem é o maior e mais completo, com leituras, respostas, antifonas, salmos, versículos, hinos e orações para cada uma das oito horas canônicas, cujo tema principal são os eventos mais importantes de sua vida, ligados a seu papel como mãe do Salvador. Também no início de cada hora canônica, com frequência, havia uma iluminura com uma cena da vida de Maria, mais especificamente da Infância de Cristo.

Primeiro, é preciso ressaltar a importância do conceito de iluminura, cunhado por Dante Alighieri (1265-1321). A palavra tem origem no latim, *illuminare*, que significa iluminar, trazer à luz (Cf. WALTHER; WOLF, p.11). Refere-se tanto ao sentido de esclarecer, dar significado a alguma coisa – no caso os textos dos livros medievais – como também ao material utilizado na confecção destas imagens: a folha de ouro. Portanto, chamamos de iluminuras estas imagens contidas principalmente em livros manuscritos, que têm a função de auxiliar na leitura do texto, e que se utiliza da folha de ouro em sua confecção, refletindo a luz do ambiente, e assim iluminando visualmente o texto.

Assim como ocorre com outras imagens medievais, também para iluminuras em livros de horas destacamos uma função epifânica, de mediação entre o fiel e o santo ali representado: elas deveriam provocar emoção, aproximar a realidade sagrada e a realidade do leitor, presentificando o mundo invisível e levando o fiel a meditar sobre os temas da vida da Virgem e do Cristo, auxiliando assim na elevação espiritual e na meditação dos mistérios divinos.

Tal função epifânica, enunciada por Jean-Claude Schmitt, deve estar aliada à memória, já que a pintura, bem como a escrita, deve induzir à recordação. “Trazer de volta à memória” é, primeiramente, a tarefa das Escrituras, com a imagem representando apenas um papel auxiliar. Imagem e Escritura, juntas, recordam o que aconteceu na história da salvação, que é mais do que um fato histórico (Cf. BELTING, 2010: 11). A relação entre a memória textual, a memória visual, seu suporte, o objeto onde está localizada, e o texto que

a acompanha permitirão a correta identificação das imagens pelos fiéis, e a plena realização de suas funções.

O recorte feito aqui se justifica pela importância teológica de Maria e também pela relevância iconográfica do tema da vida da Virgem: ele se torna comum a partir do século XIII, tanto em livros iluminados quanto em outros suportes como pinturas, afrescos e mesmo gravuras. Esta série contém os eventos mais importantes da vida de Maria, notadamente durante a Infância de Cristo, numa ordem cronológica, que têm correspondência com os temas das orações de cada hora canônica e também com as fontes textuais que narram tais acontecimentos, como os Evangelhos Canônicos de Mateus e Lucas, a Legenda Áurea, e os Evangelhos Apócrifos de Tiago e de Pseudo-Mateus. Também é importante salientar que tais eventos constam dos calendários oficiais da Igreja como festas litúrgicas comemoradas por toda a Cristandade.

Gostaria de destacar, assim, o ciclo iconográfico da vida da Virgem Maria, que abrange as iluminuras características do Ofício da Virgem contidas mais especificamente nos quatro livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa, atualmente no setor de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Tais livros chegaram ao Brasil com a transferência da Corte Portuguesa, e foram incorporados aos acervos da Biblioteca Nacional. Estima-se que todos tenham sido confeccionados no século XV, porém sua proveniência, bem como a autoria de suas iluminuras, é desconhecida. O conjunto de todas as iluminuras do Ofício da Virgem nos quatro livros abrange 32 imagens. Para fins de análise neste texto, destaco seis iluminuras do livro de horas 50,1,1 (Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6), o único devidamente identificado pelo pesquisador James Marrow<sup>2</sup>, datado de 1460, proveniente de Bruges, e pertencente a um conjunto conhecido como Pembroke Psalters, do qual há outros dois livros, um em Cambridge e outro na Filadélfia (Cf. FRÓES, 2011: 110 E 111 ). Também destaco duas iluminuras do livro 50,1,16 (Figuras 7 e 8), de data atribuída ao século XV (Cf. FAILLACE, 2009: 61). Estas iluminuras foram selecionadas por representar as cenas do ciclo mais comumente pintadas em livros de horas, e não por uma escolha que privilegie uma série completa do mesmo livro.

Nas matinas aparece a iluminura da Anunciação (Figura 1). Esta é a iluminura mais importante de todo o ciclo, pois representa o momento da Encarnação de Cristo, narrado no Evangelho de Lucas<sup>3</sup> onde se concretiza a promessa feita por Deus, e onde se justifica o papel de Maria neste mistério. Na iluminura aqui analisada, vemos Maria à direita, com as mãos sobre o peito, o manto azul característico e os cabelos à mostra, o que indica sua pouca idade, conforme narração de Lucas. À sua esquerda está o anjo Gabriel, segurando um cetro encimado por uma flor de lis. Bem ao centro da cena, próximo ao rosto da Virgem, parece estar a pomba do Espírito Santo, embora um pouco apagada, indicando a iminente concepção de Maria. Também devemos ressaltar a moldura da imagem, imitando uma estrutura arquitetônica e combinando com o cenário interno representado na iluminura. Um espaço fechado, restrito, que lembra um quarto: o quarto de uma virgem, recatada e discreta, onde ela deve se dedicar a atividades como a leitura e a oração, conforme indica o livro aberto que está diante de Maria. Podemos interpretar sua atitude nesta cena como um modelo de comportamento para as mulheres de boa sociedade no século XV, principalmente as moças, que deveriam sempre se resguardar, mantendo-se em casa e dedicando-se a atividades piedosas. A ausência da auréola em Maria e a simplicidade da representação do cenário tornam a cena mais próxima da realidade do fiel, mais cotidiana, o que ajuda a reforçar esta tese principalmente se pensarmos que, em sua maioria, as principais

<sup>2</sup> James Marrow é professor emérito da Princeton University, especialista em pintura nórdica, e esteve no Rio de Janeiro em 2003 estudando este códice na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional. Seu parecer está numa carta à coordenadora do Acervo Especial da Biblioteca Nacional, Georgina Staneck, de 2004.

<sup>3</sup> Lc 1, 26:38,

proprietárias dos livros de horas eram mulheres (Cf. PENKETH, 1996: 270, 274, 275 ).

Nas laudes aparece a iluminura da Visitação (Figura 2), momento narrado no Evangelho de Lucas,<sup>4</sup> de onde é extraída parte da oração da Virgem Maria<sup>5</sup>, e que representa o primeiro momento de reconhecimento da gravidez extraordinária de Maria e de seu filho. Na imagem, vemos Isabel, prima de Maria e mãe do profeta João Batista, como uma senhora de bastante idade e grávida. Ela toca no ventre de Maria, que está representada de maneira jovem, e que também está grávida. A Virgem estende sua mão para tocar o ventre de Isabel. As duas mulheres trazem auréolas sobre suas cabeças, indicando que são figuras santas.

A ênfase na representação da disparidade de idades entre as duas mulheres, uma muito jovem e outra muito idosa, e o fato de que ambas tocam o ventre estufado uma da outra, como que para destacar que estão grávidas, indicam o caráter milagroso das gravidezes. Tal destaque relembra ao fiel que para Deus nada é impossível, nem fazer duas mulheres – uma velha e uma virgem ainda muito nova – conceberem, segundo Sua vontade.

Nas primas a Natividade<sup>6</sup> (Figura 3), um dos eventos mais importante da história da Cristandade. Na imagem vemos o Menino Jesus, deitado no chão, emanando raios de luz. Ajoelhada diante Dele está Maria, com as mãos postas em oração, numa atitude de adoração. Também ajoelhado em oração está José, em primeiro plano, representado como um idoso, e em dimensões menores do que Maria denotando assim qual dos dois é a figura mais importante neste momento. Note-se que apenas Jesus e Maria trazem auréolas sobre suas cabeças, outro indício do papel secundário atribuído a José neste evento.

No centro da cena, em tamanho pequeno e também ajoelhada em oração, vemos uma mulher, vestida ricamente com um manto de insígnias nobres. A presença desta figura no momento da Natividade de Cristo é curiosa. Nos relatos apócrifos, aparecem as figuras de algumas parteiras, que acabam sendo representadas em algumas tradições iconográficas. Porém, devido a suas ricas vestes, podemos descartar a possibilidade de que a mulher representada na imagem em questão seja uma parteira. Duas outras hipóteses podem ser levantadas: uma, de que a mulher seja a proprietária do livro, representada neste momento como uma forma de demonstrar sua profunda devoção ao Menino. Devemos destacar, porém, que uma figura não santa, ainda que importante, esteja representada no mesmo plano que Maria e o Menino, embora com dimensões menores. O mais comum é que ela fosse representada em outro lugar, para marcar a diferença entre as duas realidades, a terrestre e a celeste.

Outra possibilidade que se apresenta é a de que esta mulher seja a religiosa e aristocrata Brígida da Suécia (1303-1373), cuja vida foi marcada por visões e revelações que estavam ligadas à vida de Maria e ao Cristo. Sua visão mais famosa, e que acabou por influenciar a iconografia da Natividade, inclusive na iluminura analisada aqui, narra o momento do nascimento de Cristo e como Maria e José teriam se ajoelhado em adoração e reconhecimento ao Messias e a seu próprio nascimento milagroso. Tal visão influenciou os artistas, que passaram a representar a cena da Natividade não mais com um José em segundo plano, Maria deitada em uma cama ou o Menino no primeiro plano isolado das outras personagens, mas com os três juntos, o Menino no chão ou sobre o manto de Maria, e os pais em sua volta, ajoelhados e com as mãos postas,

<sup>4</sup> Lc 1, 39:45

<sup>5</sup> “Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto de teu ventre” - Lucas 1:42

<sup>6</sup> Lc 2, 1:7

numa atitude de adoração. Como a cena representada aqui segue este modelo iconográfico, que começa a se consolidar no século XV, poderíamos identificar a figura ajoelhada ao centro da cena como Brígida da Suécia, para o que suas roupas nobres também contribuiriam, embora seja atípica a falta de uma aureóla em volta de sua cabeça. Não podemos, contudo, afirmar com certeza de quem se trata esta mulher, pois pesquisas e análises iconográficas mais aprofundadas devem ser feitas, o que não corresponde ao objetivo deste texto.

Nas tércias o Anúncio aos Pastores<sup>7</sup> (Figura 4), única iluminura do ciclo onde a Virgem não aparece, embora seja importante por representar o anúncio da Boa Nova. Vemos os três pastores, de pé, rodeados por seu rebanho. Dois deles trazem cajados e olham para o anjo, que vem anunciar o nascimento do Messias. O anjo traz uma faixa com os dizeres em latim que correspondem à saudação dita pelo coro celeste logo após contar aos pastores do nascimento do Messias, registrada em Lucas 2, 10:14, “Glória a Deus nas alturas, e paz na terra aos homens que ele ama!”.

Já o terceiro pastor parece tocar uma flauta. Segundo James Hall (HALL, 1974: 6, 7), este tema remete ao da adoração dos pastores, também narrada no evangelho de Lucas<sup>8</sup>, quando ao chegar ao local e ver o Menino Jesus, eles contam a todos o que havia ocorrido e então também prestam suas homenagens ao Messias. Embora Lucas não mencione, a tradição iconográfica consolidou um tipo de representação em que os pastores dão presentes ao Menino, como animais e instrumentos musicais, principalmente flautas, em paralelo com a cena da Adoração dos Reis Magos.

Nas sextas a Adoração dos Magos<sup>9</sup> (Figura 5), momento em que Cristo é reconhecido como Rei por outros reis, notadamente estrangeiros, enfatizando assim a negativa do reconhecimento do Messias por aqueles que são de sua própria terra, os judeus. Na iluminura do livro de horas aqui analisada, Maria tem o Menino Jesus em seu colo, à direita da cena. Atrás dela, mais uma vez representado de forma secundária, está José. Diante do Menino o Rei se ajoelha e oferece seu presente. Notemos que há uma interação de olhares entre a Virgem, o Rei e o Menino. Ao se ajoelhar, o Rei não olha somente para o Menino, mas olha para os dois, Cristo e Maria, indicando que seu reconhecimento e sua adoração não são somente pelo Messias, mas também por sua Mãe. A Virgem por sua vez dirige seu olhar piedoso diretamente ao Rei, e segura seu filho como o verdadeiro objeto a ser adorado. O outro Rei observa a cena, enquanto o terceiro está de costas, e observa a estrela de Belém, guia para os Reis Magos, que brilha acima do telhado de palha onde se abrigam os personagens.

Ainda segundo Hall (HALL, 1974: 5, 6), esta cena é importante por representar a submissão dos poderes temporais ao poder eclesiástico. Se notarmos bem, o homem que se ajoelha diante do Menino não está com sua coroa, símbolo máximo de seu poder e sua autoridade, e elemento que o distingue como Rei. Seu chapéu também está no chão, como sinal de humildade e reconhecimento do verdadeiro rei. Esta ausência pode revelar que ele não está ali como rei, mas como devoto.

Nas nonas a Apresentação no Templo<sup>10</sup> ou Circuncisão de Cristo (Figura 6), outra passagem que demonstra o reconhecimento do Messias, e aponta um momento de preparação de Maria para os eventos que

---

<sup>7</sup> Lc 2, 8:20

<sup>8</sup> Lc 2, 16:18

<sup>9</sup> Mt 2, 1:12

<sup>10</sup> Lc 2, 21:38

estariam por vir. Segundo o costume judeu, os filhos primogênitos deveriam ser consagrados ao Senhor, e as mulheres deveriam ir ao Templo para se purificar do sêmen quarenta dias após o nascimento de um filho homem, quando deveriam ser sacrificadas duas rolinhas. Assim, esse momento indica, além da Apresentação de Jesus no Templo, também a Purificação de Maria.

Na cena vemos Maria, já representada com o manto cobrindo sua cabeça, em atitude de respeito ao Templo, segurando o Menino Jesus, que está de pé sobre a mesa do altar. Alguns autores interpretam essa posição de Cristo, sobre o altar, como uma prefiguração de seu sacrifício pela humanidade, tal qual um cordeiro imolado. Estendendo os braços para ele está o sacerdote Simeão, a quem foi revelado que não morreria antes de ver o Messias, a quem ele reconhece ao olhar para Jesus. Atrás do sacerdote outra figura, ricamente vestida, de costas para a cena. Na outra extremidade da mesa do altar, José. Atrás de Maria outra figura que está de costas para o espectador, e que segura uma cesta onde podemos identificar o que parecem ser as rolinhas brancas para o sacrifício costumeiro. Destaco, mais uma vez, a estrutura arquitetônica pintada, com colunas que demarcam o local sagrado onde estão o altar e as quatro figuras principais da cena: Maria, o Menino, José e Simeão. Duas colunas separam estes quatro das duas outras figuras vestidas de roupas nobres, e de costas para o espectador, que parecem ser pessoas importantes, porém não pertencentes à mesma esfera que os personagens santos. Em relação à identificação destas figuras, mais uma vez, nada podemos afirmar.

Nas vésperas a Fuga para o Egito<sup>11</sup> (Figura 7), momento que representa o exílio da Sagrada Família, quando Jose é avisado em sonho para fugir com sua família para o Egito, pois Herodes estava à procura do Menino. Esta narrativa marca, na Bíblia, o início de um longo período de silêncio sobre a Infância do Cristo, e também a primeira das Dores de Maria. Na cena, os personagens estão voltados para a direita, em direção ao Oriente. José conduz o burro em que Maria está sentada, com o Menino nos braços. Mais uma vez José não possui auréola. A Virgem e o Menino apresentam-se numa atitude terna, com os rostos próximos, e uma troca de olhares. Acima, vemos um ídolo pagão quebrar-se e cair, outro fato narrado em Mateus.

Atrás da Virgem, em segundo plano, vemos o milagre dos campos de milho: quando a Sagrada Família passa por um lavrador semeando seu campo, pedem que não sejam delatados aos soldados de Herodes, que estão em seu encalço. Quando os soldados chegam e perguntam ao lavrador pelos fugitivos, este diz que eles passaram por ali há muito tempo, quando os campos ainda estavam sendo semeados. Neste momento, milagrosamente, os campos crescem e ficam prontos para colheita, confirmando a história do lavrador e fazendo com que os soldados desistissem da perseguição (HALL, 1974: 124).

Nas completas a Coroação da Virgem (Figura 8), evento narrado pela Legenda Áurea que teria lugar após a Assunção da Virgem, quando ela é reconhecida como Rainha diante da corte celeste. Na imagem aqui analisada vemos Maria, como uma moça jovem, sendo coroada por um anjo. Ela está ajoelhada diante de Deus Pai, que a abençoa. Ele traz a tríplice coroa e o orbe em sua mão, símbolos de sua prevalência sobre a terra e os céus. Devemos notar que, embora em todas as iluminuras anteriores houvesse um esforço em representar um cenário que se assemelhasse a um espaço real, terrestre, cotidiano, seja ele interno ou externo, aqui há o esforço contrário, em fazer um espaço que não seja identificável, que seja diferente, justamente para marcar que esta coroação teria ocorrido em outra esfera.

---

<sup>11</sup> Mt 2, 13:17



Assim, podemos perceber que esse ciclo iconográfico representa uma série, que traz em si uma lógica narrativa e cronológica de apresentação, e que de fato nos conta uma história: a história da Infância de Cristo e o papel central de Maria nesse período da vida do Messias. Estas iluminuras são, portanto, entendidas como imagens narrativas, símbolos da história, que se ligam à memória para ajudar na leitura e na construção do sentido da série (Cf. BELTING, 2010: 11).

Para concluir, gostaria de ressaltar uma vez mais as funções e a importância do livro de horas para a Baixa Idade Média. Como instrumentos de devoção pessoal, eles são elementos importantes da nova relação, mais particularizada, entre os fiéis e o mundo divino. Sua leitura também era considerada uma forma importante de preparação para a hora da morte. Como livros dedicados principalmente à Virgem Maria, são exemplos da expansão do culto mariano durante o período. Como elementos da alta cultura visual, são artefatos que trazem distinção a seus proprietários. Eles cumprem, assim, funções sociais e religiosas específicas. Em última instância, eles representam um bom exemplo das imbricações entre arte e devoção no período.



Figura 1. (1460). Artista desconhecido. Anunciação. Têmpera sobre pergaminho. Bruges. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil (Livro de horas 50,1,1).



Figura 2. (1460). Artista desconhecido. Visitação. Têmpera sobre pergaminho. Bruges. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil (Livro de horas 50,1,1).



Figura 3. (1460). Artista desconhecido. Natividade. Têmpera sobre pergaminho. Bruges. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil (Livro de horas 50,1,1).



Figura 4. (1460). Artista desconhecido. Anúncio aos Pastores. Têmpera sobre pergaminho. Bruges. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil (Livro de horas 50,1,1).





Figura 5. (1460). Artista desconhecido. Epifania. Têmpera sobre pergaminho. Bruges. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil (Livro de horas 50,1,1).



Figura 6. (1460). Artista desconhecido. Apresentação de Jesus no Templo. Têmpera sobre pergaminho. Bruges. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil (Livro de horas 50,1,1).



Figura 7. (Século XV). Artista desconhecido. Coroação da Virgem Maria. Têmpera sobre pergaminho. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil (Livro de horas 50,1,16).



Figura 8. (Século XV). Artista desconhecido. Coroação da Virgem Maria. Têmpera sobre pergaminho. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil (Livro de horas 50,1,16).

## Referências Bibliográficas

BELTING, H. **Semelhança e Presença – A história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

Bíblia de Jerusalém. Rio de Janeiro: Paulus Editora, 2002, 2ª Ed.

FAILLACE, Vera Lúcia Miranda. **Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil**. 2009. 99p. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, Rio de Janeiro. 2009.

FRÓES, Vânia Leite. **O livro de horas dito de D. Fernando – maravilha para ver e rezar**. In. \_\_\_\_\_. Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Vol. 129, 2011.

GAUVARD, Claude; LIBERA, Alain de; ZINK, Michel. **Dictionnaire du Moyen Âge**. Paris: PUF, 2002.

HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. New York: Harper & Row Publishers, 1974.

HAMEL, Christopher. **A History of Illuminated Manuscripts**. Londres: Phaidon Press, 2006.

\_\_\_\_\_. Book of Hours. In.: \_\_\_\_\_. **The Oxford Art Online**. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T010009>>. Acessado em 19/10/2009.

PELIKAN, J. **Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PENKETH, Sandra. **Women and Book of Hours**. In. \_\_\_\_\_. SMITH, Lesley., TAYLOR, Jane H. M. Women and the book: assessing the visual evidence. Toronto: University of Toronto Press, 1996, p. 266-281.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In.: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**, vol. 1. São Paulo: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: EDUSC, 2007.

VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea** (trad. Hilário Franco Júnior). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WALTHER, I. WOLF, N. **Codices Ilustres: los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600**. Madrid: Taschen, 2005.

WIECK, Roger S. **Painted Prayers: The Book of Hours in medieval and Renaissance Art**. New York: The Pierpont Morgan Library, 1997.

## **SUBJETIVIDADE CONSTRUÍDA: UMA LEITURA SOBRE OS TRABALHOS DE BARBARA BLOOM**

*Marília Solfa<sup>1</sup> / Fábio Lopes de Souza Santos<sup>2</sup>*

No texto “Design and Crime” (2002) Hal Foster afirma que atualmente estaríamos assistindo ao surgimento do “total design”, um campo expandido no interior do qual seria eliminada a distinção entre Belas Artes e artes aplicadas, pois objetos estéticos e utilitários seriam subsumidos no reino do comercial no momento em que “não somente projetos arquitetônicos e exposições de arte mas tudo, de jeans a genes, pode ser considerado design”. Por isso, estaríamos vivendo uma retomada da noção de “obra de arte total” desenvolvida no fim do século XIX, que “incorporou artes e ofícios, e submeteu tudo, da arquitetura aos cinzeiros, a uma decoração rica e elaborada na qual o designer se empenhava para imprimir sua subjetividade em objetos de todos os tipos” (Foster in COLES, 2007: 66-68).

O delineamento desse novo campo de indistinção entre valor de uso de valor estético é considerado por Foster como algo catastrófico, porque tenderia a gerar uma regressão a um estado de indistinção das coisas, inclusive entre sujeito e objeto. O autor identifica esse fenômeno na produção pós-fordista, na qual os objetos produzidos em massa passam oferecer a possibilidade de serem customizados de acordo com “o perfil” de cada indivíduo, mesmo que este esteja devidamente categorizado no interior de nichos especializados de mercado. A partir do momento em que os indivíduos são nivelados e massificados, passam a buscar elementos de diferenciação na mercadoria customizada, que se configura como um mini-sujeito. Surge então o fenômeno que Foster chama de “loss of finitude”: a diluição dos limites entre sujeito e objeto, a impossibilidade de distinção que implica na morte do sujeito, pois a partir do momento em que ele não mais se distingue dos objetos, não consegue assumir uma postura crítica e reflexiva perante o mundo em que vive.

Nesse cenário, a nova economia vende não só objetos, mas produtos imateriais e simbólicos, como dados e experiências. Cria-se um campo intermediário importante, responsável por fazer a mediação entre o consumidor e o produto, no interior do qual o design pode ser considerado algo essencial. Para Foster, a partir de então a vida se torna *designed life* e, o sujeito, *designed subject*:

Pois hoje você não tem que ser pobre de rico para se projetar não só como designer, mas como objeto de design - seja o produto em questão sua casa ou sua empresa, sua face flácida (design cirúrgico) ou a sua personalidade defasada (design de drogas), sua memória histórica (design de museus) ou o futuro de seu DNA (design de crianças).<sup>3</sup> (idem, p. 68)

Esta reflexão sobre o papel proeminente do design contemporâneo nos mecanismos de produção e disseminação de formas culturais capazes de moldar identidades sociais, e a preocupação com os rumos do sujeito enquanto objeto de design, são questões que perpassam a produção de Barbara Bloom. Interessa-lhe o que podemos encontrar por trás das aparências e “estilos” atribuídos aos objetos, desvendar o modo como a expectativa e o desejo estimulados pela propaganda moldam nossa subjetividade e condicionam nossos modos de vida.

---

<sup>1</sup> Marília Solfa é doutoranda do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – IAU-USP, onde desenvolve pesquisa financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

<sup>2</sup> Fábio Lopes de Souza Santos é professor doutor efetivo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – IAU-USP.

<sup>3</sup> Tradução livre.



Em uma entrevista realizada em 2002, Bloom afirmou que ao pensar sobre o papel do design na sociedade contemporânea e sua influência na produção de desejos individuais, lhe vinha imediatamente à mente a cena final do filme de ficção científica “2001: Uma Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick (1968). Tal filme narra a viagem da Nave Discovery rumo a Júpiter, em busca de um sinal de rádio emitido por um monolito. Sua tripulação é composta por cinco astronautas e o computador HAL 9000. A vida dos astronautas depende do computador, que controla as condições do ambiente necessárias para que os humanos sobrevivam. Ao vislumbrar a possibilidade de falha humana, o computador planeja tomar o controle da operação, matando a maioria dos tripulantes. Mas o astronauta Bowman consegue desligá-lo e sobrevive. Ele então deixa a Discovery numa cápsula e embarca numa longa viagem intergaláctica (Bloom in NOEVER, 2003: 38-45).

Quando finalmente aterrissa em um lugar estranho, Bowman vislumbra um cômodo decorado e mobiliado no estilo Luis XVI, com quadros retratando cenas bucólicas da natureza e uma iluminação artificial vinda do chão. Talvez pela vontade de se livrar da ameaça da tecnologia se desenvolver a ponto de controlar a vida humana, ele vê a si mesmo habitando aquele ambiente de maneira convencional, jantando sentado em uma mesa provida de louças e talheres, dormindo em uma cama e usando o cobertor para se aquecer. Mas o tempo passa muito depressa, e deitado nessa cama ele envelhece até a morte.

Bloom fica impressionada com este ambiente artificial que o astronauta encontra no final de sua viagem, uma falsificação de estilos do passado com certo apelo futurista, um espaço alheio à vida humana:

Poderia ser talvez uma ideia alienígena sobre o que um humano típico desejaria encontrar no final de uma viagem como esta? Alguma fantasia de vida luxuosa transmitida por um programa de TV antigo? Seria ele um hóspede ou um prisioneiro? Ou talvez esta seja uma imagem criada pela mente de Bowman? Talvez seja a sua concepção do lugar perfeito para se chegar. Algo comoventemente convencional, como se o máximo que a imaginação humana pudesse alcançar a fim de conceber um mundo melhor, fosse recordar algo que uma grande revista de decoração o ensinou a considerar como belo.<sup>4</sup> (idem, 2003: 40)

Esta cena trás para a artista a sensação de incapacidade do homem para desejar. Os desejos não partem mais dos sujeitos, mas são moldados pela indústria de comunicação. Diante da ameaça da máxima autonomização da criação humana – o risco da inteligência artificial suplantar a vida humana – a reação de Bowman é simplesmente se refugiar no reino do espaço privado, e lá permanecer até sua morte. Utilizando as palavras de Boltanski e Chiapello, diríamos que

Aquilo que ele [o consumidor] acredita ser desejo próprio, proveniente de sua vontade autônoma como indivíduo singular é, sem que ele perceba, produto de uma manipulação por meio da qual sua imaginação é subjugada por aquele que oferece os bens. Ele deseja aquilo que querem que ele deseje. O efeito da oferta subjugada e determina a demanda ou, como diz Marx, “a produção não produz somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009: 427).

Temos nesse caso um exemplo da proliferação do *designed subject* apontado por Foster: no campo expandido do total design, o próprio sujeito tende a ser “projetado”, tornando-se os meios de um processo do qual se torna alheio, abrindo mão da possibilidade de construir, controlar ou julgar os próprios fins.

---

4 Tradução livre.

A partir dessas questões Bloom realizou em 1989 uma instalação intitulada “O reino do narcisismo” (The Reign of Narcissism), exibida em 1989 na galeria Jay Gorney Modern Art em Nova Iorque e em 1990 na Württembergischer Kunstverein em Stuttgart. Com este trabalho, Bloom apontou para a transformação do próprio artista, tradicionalmente considerado personalidade singular e enigmática, em um estereótipo de artista.

Criou um ambiente no estilo neoclássico pensado como uma espécie de “museu pessoal” dedicado à construção de sua própria imagem, imagem literalmente presente em todos os objetos nele expostos. Para concebê-lo, se inspirou na atmosfera da última cena de “2001: Uma Odisseia no Espaço”, agregando a ela a familiaridade de uma sala de estar e a suntuosidade de um museu privado. O espaço era composto por duas salas hexagonais espelhadas e cada uma possuía uma única porta de acesso, em cujas laterais se encontravam bustos de gesso da artista feitos no “estilo grego” apresentando alguns desgastes propositais, simulando marcas da passagem e acúmulo do tempo. Ao entrarmos nos ambientes, encontrávamos inúmeros objetos que pareciam constituir uma coleção privada, como quatro confortáveis cadeiras no estilo Luís XVI feitas em madeira revestida com ouro, com o estofamento revestido por tecidos estampados. As estampas faziam referência às “qualidades pessoais da grande artista”: a primeira era composta pela reprodução de um perfil estilizado de seu rosto, a segunda pela reprodução da imagem de seu signo no horóscopo, a terceira pela reprodução de sua assinatura, e a quarta exibia imagens de raio-x de sua arcada dentária.

Havia também mostruários de madeira com tampas de vidro, do tipo feito para guardar relíquias que devem ser apreciadas, mas não tocadas. Dentro de um deles, estava uma coleção de livros intitulada “As Obras Completas de Barbara Bloom”, composta por 38 volumes. Na lombada de cada livro podíamos ler o nome da artista gravado com letras douradas e em autorrelevo, assim como o título de cada obra e a imagem estilizada de seu perfil. Bloom confessa que os livros eram objetos simbólicos, já que ela desenhou as capas e inventou os títulos, mas não escreveu nada: eram compostos por páginas em branco.

Outros objetos de arranjo doméstico e itens pessoais faziam parte do trabalho e assumiam o papel de testemunhar as “qualidades transcendentais de uma grande artista”: caixas personalizadas de chocolates moldados com a imagem de seu perfil, dois retratos em alto-relevo “acidentalmente” quebrados e depois restaurados por especialistas, e o estudo de três propostas distintas para o design da lápide que seria colocada em seu túmulo após sua morte. O perfil estilizado do rosto da artista, após repetir-se inúmeras vezes, passava a funcionar como o logo de uma marca.

Bloom nos mostra de que forma artistas podem ser criados por instituições e promovidos por estratégias de marketing. Em espaços expositivos, objetos são exibidos para transmitirem um culto ao gênio, assumindo o artista o papel de promotor de sua própria carreira, responsável por construir sua personalidade, mitificando-a. Ao construir uma crítica afiada ao sistema das artes, Bloom demonstra compreensão dos mecanismos que regem a produção de símbolos e valores em nossa sociedade.

A possibilidade do *designed subject* transforma o artista em objeto de cálculo ao projetar seu modo de ser e de aparecer. Foster nos lembra que, para Adolf Loos, quando o sujeito é considerado totalmente completo e acabado, ele é “podado do futuro de viver e respirar, devir e desejar”, passando a “viver com seu próprio cadáver” (in COLES, 2007: 67). Talvez por isso a artista tenha escolhido de forma irônica imagem de sua

arcada dentária para personalizar uma das poltronas em exposição. Trata-se da imagem mais objetiva possível, esvaziada da presença de qualquer resquício de subjetividade:

Os dentes, como sabemos, são frequentemente os únicos elementos remanescentes quando um corpo reconhecível e sua alma desaparecem, e os registros dentários são frequentemente o último recurso utilizado por peritos na identificação de corpos. Seu páthos peculiar deriva do fato de que, por mais úteis que sejam na identificação, eles são profundamente ineficazes para evocar o ser humano em questão. Um retrato, um livro de memórias, o som do piano no apartamento ao lado poderia evocá-lo, mas o raio-x da arcada dentária pode apenas sugerir a existência de um vazio.<sup>5</sup> (Bloom, 2008: 20)

Assim, Bloom denuncia o desenvolvimento de indivíduos construídos de pura imagem, que é desenhada de forma estratégica. Talvez na tentativa de neutralizar esse papel assumido pelos objetos na formação de identidades, no próximo trabalho encontraremos propostas de situações nas quais os indivíduos poderiam se liberar do peso da posse dos objetos.

Mood Ring Home (2002), por exemplo, configura-se como uma alternativa ao espaço de moradia marcado pelo peso opressivo do acúmulo de objetos que povoam nosso cotidiano. Na primeira versão, um edifício de múltiplos andares possuiria um apartamento por andar e somente um elevador, provido apenas de um botão aleatório, que ao ser pressionado levaria a pessoa a um piso arbitrário e desconhecido. “Essencial para esse projeto é a tensão entre uma sensação de conforto diante da possibilidade de estar em casa, juntamente com a sensação de nunca saber exatamente onde se está”, afirma a artista. (Bloom in NOEVER, 2003: 38)

Na proposta, cada vez que o morador deixar seu apartamento, ele voltará para habitar uma unidade diferente. Supomos que todas as posses individuais essenciais seriam carregadas em seu corpo, e as outras seriam constitutivas do espaço, não passíveis de escolha ou personalização. Bloom cria ao mesmo tempo uma sensação de libertação e desorientação, pensando o espaço de moradia não como um modelo ou ideal, mas como uma ferramenta de reflexão: O fato de uma pessoa perder de vista sua própria localização no espaço e possuir apenas objetos genéricos levaria a um não reconhecimento sobre sua própria personalidade? O que aconteceria com sua memória pessoal, onde ela ancoraria sua identidade? A concepção desse tipo de espaço seria algo desejável ou causaria pânico e desconforto? Ou ambos? (idem, p. 38).

Já na segunda proposta, uma casa heptagonal seria composta por sete cômodos idênticos e um jardim central. Pensada para funcionar através de processos instaurados por um computador, seria provida, como a primeira, de todos os objetos necessários para a vida, mas estes possuiriam uma espécie de chip com um dispositivo de localização. Através dele os objetos poderiam ser ativados para uso ou colocados à parte, estocados ou simplesmente desmaterializados. Seriam agrupados de acordo com categorias, como superfícies (piso, parede, mesa, bancada), formas, materiais, cores, sons, cheiros, níveis de conforto, tempo de uso, tipo de uso, frequência de uso, etc. Outras categorias poderiam ser programadas pelo usuário. Dessa forma, seria possível ao morador desejar, em determinado momento, um ambiente composto somente por superfícies horizontais, vermelhas e confortáveis, por exemplo. (idem, p.40)

A memória pessoal do morador desse espaço seria composta por marcas efêmeras, como pegadas, impressões digitais, marcas deixadas por copos ou batom, marcas delimitadas pela presença ou ausência de

---

<sup>5</sup> Tradução livre

poeira. Trata-se, para Bloom, de uma casa desprovida de arquitetura e de rituais de ocupação, onde todos os objetos, desmaterializáveis, teriam qualidades genéricas e seriam desprovidos de design. Gosto pessoal e estilo seriam eliminados. A única constante do espaço seria a possibilidade infinita de mudanças, de combinações possíveis. (idem, p.42-43)

Assim, sua intenção parece ser de eliminar o design enquanto mediador da relação sujeito/objeto, transformando o usuário no próprio designer: “a relação da pessoa com seu espaço de vida aumentará de tal maneira que ela deverá se tornar consciente de cada escolha”. O interior não será mais um espaço de escape. Para viver nele, o morador deverá desenvolver “consciência do uso do espaço”, já que ele só poderá ser “ativado” por escolhas conscientes. (idem, p.43)

Mas se no século XIX o surgimento da noção de “obra de arte total” se dava pela possibilidade de personalização dos objetos da esfera doméstica, hoje, no entanto, essa possibilidade se expande para objetos que estão além dela, como computadores e celulares, que funcionam como próteses de nosso corpo e exercem influência decisiva nas formas de vida contemporâneas. Nesse sentido, Bloom não nos livra do peso destes objetos, pelo contrário, eles ganham uma presença preponderante em suas propostas.

Afirma a artista que seu intuito era conceber “um molde que pudesse ser preenchido por qualquer conteúdo”, um espaço que não prescrevesse nenhum modo de vida e que não restringisse a liberdade do indivíduo de escolher e criar seu próprio ambiente – a casa deveria ser imaginada e “programada” de acordo com os desejos do usuário. Mas quais significados podem ser encontrados por trás dessa abstração do espaço de moradia que retira dele as qualidades próprias de tudo o que pode ser considerado específico e pessoal?

Consideremos o desenvolvimento do capitalismo em sua última fase e os novos modos de vida criados por ele. A reorganização do processo produtivo iniciada em 1980 passou a exigir do trabalhador um alto grau de flexibilização, interligando exigências de autonomia e precarização do trabalho, extinguindo antigas garantias e ampliando a oferta de oportunidades temporárias que exigem adaptações dos indivíduos: eles precisam se modificar “ao sabor das situações que encontram”. Tais mudanças acarretam também transformações na esfera das relações privadas. Na vida afetiva e familiar, junto com as instabilidades dos vínculos na esfera do trabalho, ampliam-se os compromissos frágeis e de curto prazo. As tecnologias digitais e de comunicação intensificam o trabalho, eliminando a existência do tempo não produtivo, fazendo com que sua lógica seja introduzida na própria esfera doméstica. Nesse contexto, cria-se uma indistinção cada vez maior “entre tempo de trabalho e tempo fora do trabalho, entre amizades pessoais e relações profissionais, entre o trabalho e a pessoa que o realiza” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009: 420-422).

Sabemos que, no século XIX o interior doméstico foi configurado como o reino da manutenção dos vínculos, das relações pessoais, da permanência, da tradição e da memória, de tudo o que podia ser resguardado das relações comerciais. Mas com o capitalismo tardio as identidades profissional/calculada e pessoal/desinteressada foram achatadas: o mundo dos negócios começou a comprometer a vida do trabalhador em sua totalidade, desaparecendo, assim, a esfera da vida privada como algo oposto ao trabalho (idem, p.468).

Diante de tais condições surge, segundo Boltanski e Chiapello, uma das principais tensões que passam

a habitar o mundo contemporâneo: a tensão entre o “ser alguém” e o “ser flexível”. Para não deixar passar nenhuma oportunidade de promoção, o trabalhador necessita “ser flexível”, adaptável e maleável, mas ao mesmo tempo, para não tornar-se descartável, deve “ser alguém”, dotado de características distintivas e intrínsecas, como sua especificidade, sua personalidade e sua essência. Mas na prática, contraditoriamente, o mundo do trabalho exige que estas características pessoais não sejam permanentes, mas que possam ser adotadas conforme as circunstâncias. Ele exige dos indivíduos “destreza, desprender-se, desligar-se, liberar-se” para constantemente “engajar-se numa nova relação, num novo projeto” (idem, p 466-68).

Assim, parece que o espaço proposto por Bloom - um molde para ser preenchido por qualquer conteúdo, desprovido de permanências e singularidades - responde exatamente a esta demanda. Sua proposta parece mais comprometida com o “ser flexível” e menos com o “ser alguém”, e talvez por isso nos cause tanto incômodo.

Se os elementos necessários para a construção da personalidade, de uma “identidade mais profunda que constitui e singulariza” cada pessoa, se transformam simplesmente em dados efêmeros e digitais, deletáveis a qualquer momento, como garantir que uma pessoa não se transforme em mera abstração, “definida minimamente por um corpo e por um nome próprio a ela vinculado”? Sem a existência de um lugar deslocado da lógica do sistema econômico, no qual seria possível a construção de relações não passíveis de mercantilização, qual espaço/situação permitiria ao sujeito desenvolver conteúdos “desinteressados”? O que lhe permitiria “desacelerar, adiar, retardar, espaçar” as coisas, as tarefas e os acontecimentos, criando o tempo necessário para a reflexão, para o desenvolvimento de valores, de capacidade de discernimento, de julgamento, escolha e decisão, que remetem a categorias mais amplas, coletivas e universais, deixando de lado a “estreiteza da mera individualidade”? (idem, p.475).

Nesse sentido, os trabalhos de Barbara Bloom aqui analisados se apresentam como táticas de demonstração das condições atuais de vida através de sua exacerbação, táticas que muitas causam incômodo ao beirar o absurdo. Tais trabalhos nos levam a olhar para futuro para que possamos, de alguma forma, repensar o presente.



### Referências Bibliográficas

BLOOM, Barbara; HIKEY, Dave and TALLMAN, Susan. **Collections of Barbara Bloom**. New York: Steidl/ICP, 2008.

BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOSTER, Hal. **Design and Crime**. In: COLES, Alex (ed.). *Design and art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007, p. 66-73.

NOEVER, Peter (ed.). **Trespassing: Houses x Artists**. Ostfildern Germany: Hatje Cantz Publishers, 2003.

## **A PINTURA DE GÉRARD FROMANGER E O PENSAMENTO SEM IMAGEM: ALGUMAS APROXIMAÇÕES ENTRE GILLES DELEUZE E MICHEL FOUCAULT**

*Marta Souza Santos\**

### **I - Fromanger e as apresentações**

É conhecida a amizade singular que uniu Gilles Deleuze e Michel Foucault. Cultivada ao longo do período de efervescência cultural e política que precedeu o maio de 68 na França – ainda que no final dos anos setenta ambos os pensadores tenham se afastado – perdurou até a morte de Foucault em 1984. Deleuze e Foucault, inegavelmente, partilharam interesses, preocupações, conceitos e lutas

O presente artigo, assim, a partir das evidentes afinidades intelectuais e afetivas que uniram os filósofos, pretende demonstrar também suas paridades estéticas, no que tange a pintura, através da leitura de seus textos de apresentação para duas exposições de Gérard Fromanger. Deleuze escreveu o ensaio “Le froid et le chaud” para o catálogo da exposição *Le peintre et le modèle* – realizada na Galeria 9, em 1973 – e Michel Foucault escreveu “La peinture photogenic” para o catálogo da exposição *Le désir est partout* – realizada na Galeria Jeanne Burcher, em 1975.

Fromanger, além disso, configurou-se como um dos maiores expoentes da *Figuration Narrative* e, também, foi conhecido militante de movimentos sociais como o GIP. O hibridismo de Gérard Fromanger, com suas foto-pinturas, propõe novas formas de valoração estética e questiona o engajamento na arte. E, por outro lado, amigo de muitos intelectuais e artistas franceses – como Claude Gaspari, Félix Guatarri, Alain Jacquet, Éric Tanguy, Marcel Duchamp, Jean-Luc Godard, além de Deleuze e Foucault – Fromanger, sobrepondo ao seu universo urbano, do anonimato das ruas, dos transeuntes, das vitrines, dos supermercados, sintetizado por planos de cores e da técnica mista também retratou em grandes telas algumas das figuras mais importantes da cultura francesa da década de sessenta e setenta.

### **II - “O frio e o quente”**

O texto “O frio e o quente” de Deleuze possui semelhanças interpretativas com o texto de Foucault de 1975. Deleuze, como Foucault, comenta sobre a presença do pintor nas telas. “Deslocamento”, “circulação”, “trânsito”, “transeuntes” e “anonimato” são, além disso, alguns termos utilizados por ambos os filósofos.

Mas, para Deleuze não há somente a circulação do pintor pelas lojas, há a circulação das mercadorias, indicada pelos tons das telas, a viagem no “valor de troca”. Seus modelos são de vários “tipos”: “têxteis”, balneários, “nupciais”, eróticos, “alimentares” (DELEUZE, 1973: 313).

Deleuze demonstra que o “artista mecânico” funciona como um duplo, ele ora é fotógrafo, ora é pintor. O fotógrafo capta a imagem nas ruas, mas é o pintor quem escolhe a imagem a ser fixada e atravessada pela pintura. A fotografia em preto e branco é projetada sobre a tela e sobre ela trabalha o pintor com suas bisnagas de cores puras. A técnica de Fromanger, segundo Deleuze, não utiliza somente a revelação do diapositivo sobre a tela, mas a revelação de que o pintor nunca trabalha sobre uma superfície virgem. Há sempre “uma

imagem, um simulacro, uma sombra do objeto”. Fromanger realiza a cópia da cópia até o ponto de inverter toda pintura. O pintor, por horas, pinta no escuro, reproduzindo não mais um modelo e não mais realizando uma imitação, mas criando seu próprio modelo.

E as cores não significam o que o senso comum compreende: há a frieza e o calor. Deleuze enumera as cores utilizadas por Fromanger e que intitulam seus quadros: as quentes Rouge de cadmium e Rouge de Chine vermillonné e as frias Violet de Bayeux, Violet d’Egypte, Vert Aubusson e Vert Veronèse. Cores primárias “dominantes” – “conexões” – e cores secundárias “circulatórias” – “disjunções”. A complementaridade entre elas cria um circuito na pintura. As cores de Fromanger constituem quadros-máquinas: não há neutralidade ou passividade. Para Deleuze, Fromanger não se utiliza da cor com o intuito de representar os objetos. Fromanger pretende provocar sensações. “Extrair”, ou “arrancar” o frio e o quente da cor. Através de inversões constantes: “(...) aquecer um forno amontoando bolas de neve”, “o quente refresca o frio, o frio esquenta o quente” (DELEUZE, 1973: 317).

As cores dominam os quadros formando as séries. E os quadros expostos na galeria também se tornam mercadoria, sob a observação da silueta negra de Fromanger. A conjunção da sombra do pintor no quadro “inclui em si o disjunto e distribui as conexões” e “reinjeta no quadro” o “resíduo de foto” que poderia “escapar dele”, mostra a resistência da fotografia ao se transformar em pintura: “O resíduo encontra-se reinjetado no quadro, se bem que o quadro funciona a partir do desperdício da foto não menos que a foto a partir das cores constitutivas do quadro” (DELEUZE, 1973: 315).

Deleuze também não pergunta pela motivação do pintor, pois para ele todos querem “o frio e o quente”. Um cozinheiro um drogado, um pintor. Deleuze aventura se a pintura não é a cozinha de Fromanger, se ela não é sua droga: “Hot e cool, quente e frio, eis o que se pode arrancar da cor como de outra coisa (da escrita, da dança e música, da mídia)” (DELEUZE, 1973: 316). Para Deleuze, Fromanger cria imagens sem ressentimento e amargura. Fromanger não pretende pintar “testemunhos”. A pintura se perfaz como um “processo de vida sempre conquistado contra a morte”. A pintura é potência de vida, pois o pintor ama aquilo que quer destruir.

Em seu texto, Deleuze cita um comentário de D. H. Lawrence que afirma que mesmo pintores que trataram do desespero e do terror – como Piero della Francesca, El Greco e Francisco Goya – transmitiram uma “alegria indescritível”. Mesmo o quadro mais “sombrio” e repleto de repugnância não é feio, porque o processo da “criação da imagem” está sempre acompanhado de uma alegria profunda.

Deleuze, assim, em “O frio e o quente”, pinta novos quadros ao descrever a pintura de Fromanger. Combina as cores, os perceptos e as sensações oferecidas pelo artista com imagens de um pensamento que defende não a mera representação, mas a invenção. A presença do artista declarada por Deleuze, funde-se à presença do filósofo perante a pintura em um jogo de deslocamento do observador diante de si mesmo. A “vida circula”, não somente através da pintura, mas da própria escrita de Deleuze.

### III - Uma “pintura fotogênica”

Em 1974, o pintor-fotógrafo Gérard Fromanger foi o primeiro artista francês a visitar a China de Mao. A visita à cidade de Hu-Xian resultou na exposição e no artigo escrito por Foucault para o catálogo do evento.

O título, “pintura fotogênica”, foi inspirado em Fox Talbot, escritor e cientista inglês – um dos pioneiros da fotografia – que, utilizando uma câmara escura, fotografava pequenos objetos por contato com cloreto e nitrato de prata. Reclamando a paternidade da fotografia à Royal Society de Londres, “desenho fotogênico” é a expressão que Talbot utilizou para designar seu invento.

Foucault comenta, desse modo, a estreita relação entre a fotografia e a pintura, no início dessa nova arte. Percebendo o quanto a fotografia é devedora da pintura, evoca artistas – como Thomas Couture – que utilizaram câmaras escuras e daguerreótipos – as primeiras “máquinas” da pintura. Para Foucault, as duas artes não somente influenciaram-se mutuamente, mas efetivamente copiaram-se, sobrepu- seram-se e reforçaram-se. As operações manuais da fotografia e da pintura se fundiam gerando uma “imagem andrógina”, uma imagem “hermafrodita”. (FOUCAULT, 1975: 347).

“Frenesi das imagens”, brincadeira em que os fotógrafos pintavam as fotografias e os pintores utilizavam-se da fotografia para pintar. Fotografia, pintura, gravura e desenho, muitas vezes, não podiam ser discerníveis, identificados. As técnicas se disfarçavam e, segundo Foucault, o próprio nascimento do realismo não pode ser avaliado sem se considerar esse “vôo das imagens múltiplas e similares”. A austeridade para com o real, erigida pela arte do século XIX, foi amparada, ou compensada pela fantasia dessas imagens: “A fidelidade às próprias coisas era simultaneamente desafio e ocasião para esses deslizamentos de imagens cuja ciranda imperceptivelmente diferente e sempre a mesma girava acima delas” (FOUCAULT, 1975: 347).

Assim, as fotografias eram realçadas pela intervenção da pintura nas imagens e dioramas de cenas históricas eram criados para serem fotografados a partir da inspiração das obras de grandes mestres da pintura ou da literatura. Quadros-mundo eram compostos a partir de negativos, como *Les deux chemins de la vie* do fotógrafo inglês Oscar Reijlander, que se inspirou, ao mesmo tempo, em *Les Romains de la décadence* de Couture e na *L'École d'Athènes* de Rafael Sanzio.

Antes da criação de uma classe de profissionais da fotografia e da formulação de regras internas para a produção das imagens, incluindo a compreensão de que a cópia deve ser considerada delito, não havia uma “sintaxe estável” da imagem e salvo algumas críticas, incluindo Baudelaire, segundo Foucault, ninguém questionava essa liberdade. O exercício de amadores, os objetos de mau gosto – rejeitados pelos códigos da arte do século XX – demonstram que todos podiam acessar e produzir imagens: “houve uma prática corriqueira da imagem” (FOUCAULT, 1975: 349). Quando a pintura e a fotografia criavam imagens híbridas, mesmo diferentes suportes – “tecido”, “porcelana”, “vidro”, “abajour”, “casca de ovo” (FOUCAULT, 1975: 348) – podiam fixá-las. Logo, a partir da arte moderna – período que corresponde à invenção da fotografia – havia a possibilidade de um imenso trânsito e circulação das imagens (FOUCAULT, 1975: 350).

Contudo, para Foucault, ao surgirem movimentos como o abstracionismo americano, ou o neoplasticismo, que pretendiam libertar-se dos limites que submetiam a pintura, a própria pintura quase foi destruída. Nesse momento, um novo limite foi instituído. Teoricamente e esteticamente não era mais lícito apreciar ou produzir o espetáculo do hibridismo. O “discurso” sobre a imagem instituiu que seria melhor a “semelhança” ao “imaginário” (FOUCAULT, 1975: 349-350).

Foucault, por isso, pergunta como podemos “reaprender” a fabricar imagens e, ao buscar resistências ao

domínio do símbolo, cita a pop-arte e o hiperrealismo como movimentos de retorno ao “amor pelas imagens”, pois ambos não retomaram meramente o figurativismo, mas subverteram a percepção geral que estabelecia o estatuto da imagem. Para Foucault, o hiperrealismo e a pop-arte utilizaram fotografias, diapositivos, negativos, sombras chinesas, não para buscar a representação, ou a reprodução da realidade, mas para captar imagens. Esses movimentos apreenderam – da fotografia para o quadro – a trajetória, o “trânsito” das imagens (FOUCAULT, 1975: 350-352), sua plasticidade.

“Festa” da imagem que, segundo Claude Imbert (IMBERT, 2004: 159), proclama o trabalho de Gérard Fromanger. Artista que, ao contrário de pintores como Canaletto, Francesco Guardi e inúmeros outros, não recorre à fotografia para melhorar o esboço de um quadro – prática anteriormente realizada com a câmera escura para “captar uma forma” (FOUCAULT, 1975: 351), ou mesmo para compor um quadro. A redescoberta da fotografia, por Fromanger, não a integrou à técnica da pintura, mas prolongou-a através da pintura. Logo, se antes a pintura buscava se depurar, buscava chegar ao “gesto intransitivo, o signo puro, o “traço”, agora com Fromanger, Foucault identifica uma nova pintura. A pintura se filia a outras “técnicas da imagem”. Nenhum pintor pode ficar só e a pintura não pode “ser a única soberana”. A pintura de Fromanger desdenha dos orgulhos de esteta do “velho Baudelaire” ao produzir “imagens ilimitadas” (FOUCAULT, 1975: 353-354).

Assim, ainda que a série de pinturas de Fromanger expostas na Galeria Jeanne Burcher tenham a cidade como tema privilegiado, não há pretensão de realismo nesses trabalhos. Segundo Foucault, Fromanger ignora a “monótona e fascinante realidade da experiência” (IMBERT, 2004: 159); não há perspectiva ilusionista em suas cidades. A fotografia, as cores, as ruas da cidade, as vitrines, os cartazes, os passantes revelam a modernidade, mas fazendo alusão ao surrealismo. Fromanger busca expor a cultura do visível, que com a publicidade “promete uma entrada gratuita no supermercado do real” (IMBERT, 2004: 160).

Se em outras séries uma única foto resultava em diversos trabalhos – e sua identificação acontecia pelos “procedimentos técnicos” utilizados (FOUCAULT, 1975: 353) – agora, fotos diferentes compõem uma série. Fromanger, ao fotografar a cidade – para projetar seus diapositivos sobre as telas como esboço – não escolheu previamente seus temas, ou objetos. Ele fotografou a cidade aleatoriamente, ao acaso.

Fromanger contempla o diapositivo projetado sobre a tela a procura, não do “momento em que a foto foi tirada”, mas do acontecimento que “continua incessantemente a ocorrer sobre a imagem”, que é “interior à imagem” (FOUCAULT, 1975: 353). Nas pinturas de Fromanger, as cidades são indiferentes às regras, aos protocolos e as imagens são dominadas por cores. Ele aplica a tinta sem realizar qualquer rascunho prévio, sem desenho, sem forma. No trabalho de Fromanger, a fotografia, segundo Foucault, não seria portadora de “segredos”, não há uma profundidade a ser desvendada. Fromanger inclusive, muitas vezes, pinta a sua própria silueta nas telas (como Deleuze também notou). O pintor não somente vê, mas permite ser visto.

A admiração de Foucault por Fromanger, desse modo, é coerente com uma estética que privilegiava poéticas que não seguem uma normatividade, mas que declaram os direitos da imagem. Entusiasmado também com os trabalhos de Clovis Trouille, apesar de serem definidos como de mau-gosto, Foucault aposta no surgimento de uma nova pintura. Uma pintura liberta de convenções e limites.



#### IV - Foucault-Deleuze

Assim, se Foucault propõe um pensamento visual quando analisa a pintura – ao demonstrar uma operação de pensamento pela imagem, Deleuze, por sua vez, propõe uma nova imagem do pensamento. Se com Foucault a obra é um espaço de reflexão, com Deleuze a obra possibilita a criação de novos espaços de pensamento.

Buscando um pensamento sem imagem e não uma imagem do pensamento – como faziam as filosofias da representação de Platão, Aristóteles, Descartes e Hegel – Deleuze não afirma a identidade, mas a diferença. Tomando como exemplo a teoria das idéias de Platão, Deleuze demonstra que uma filosofia da representação descarta o que é considerado cópia imperfeita (o simulacro-fantasma), aceitando somente o ícone que corresponderia à semelhança. O mundo seria, assim, cópia corrompida do mundo inteligível.

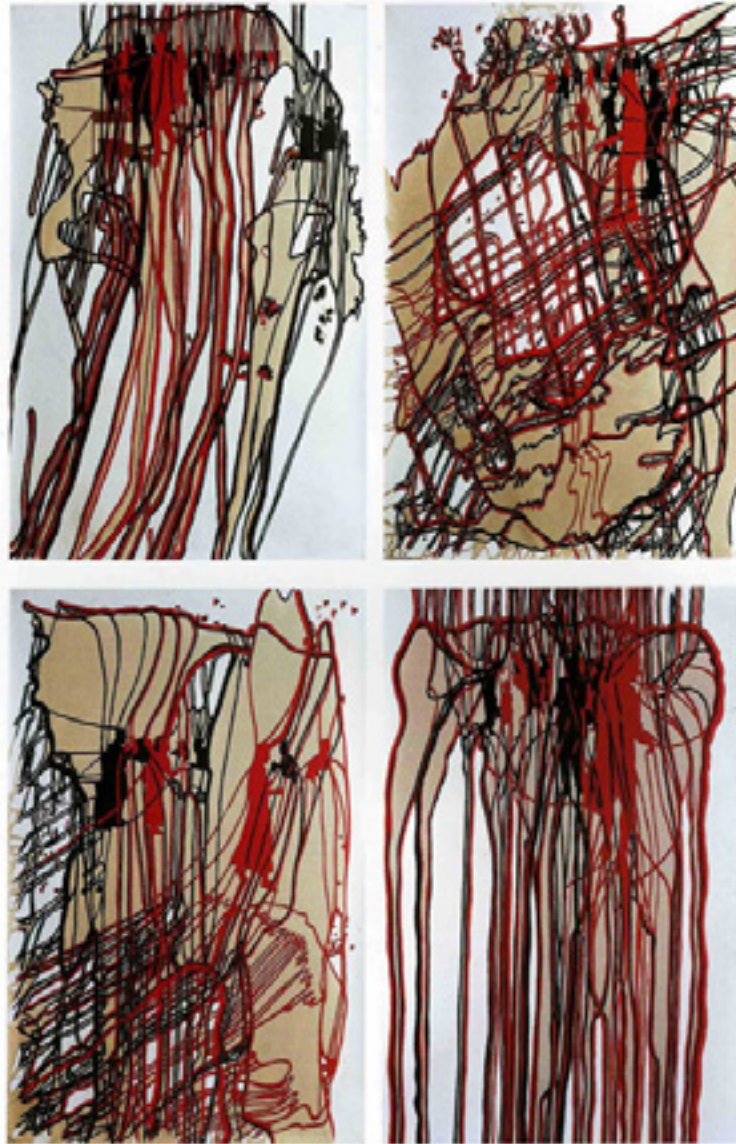
Contra uma arte mimética da representação, contra o platonismo no pensamento, contra a burocratização do desejo, Deleuze afirma que não há imagem, “nem para constituir um modelo, nem para fazer cópia” (DELEUZE; GUATARRI, 1997: 45). A arte possuiria uma potência justamente pelo falso, não se configurando uma cópia degradada de um mundo melhor e perfeito. O artista não conceberia a aparência como negação do real, ele buscaria, ou inventaria novos modos de vida, novas possibilidades de afirmação, outros desdobramentos para o que está posto e instituído. Para Deleuze, por isso, o recurso à pintura não somente potencializa a análise filosófica, mas renova-a completamente.

Do mesmo modo, em seu ensaio “Qu’est-ce qu’un auteur?”, Foucault denomina como “instauradores de discursividade” (FOUCAULT, 1969: 281) aqueles criadores – e não somente autores de obras filosóficas ou literárias – que produzem novas possibilidades e regras para a formação de textos, como também diferentes modos de compreender o mundo. O valor de obras de artistas como Fromanger, desse modo, para Foucault, não se configura somente por sua qualidade estética, mas sobretudo por sua qualidade crítica.

Logo, não é mera coincidência Deleuze e Foucault terem compartilhado um profundo interesse pela arte, bem como por muitos de seus criadores. Paul Klee, Gérard Fromanger, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Raymond Roussel, Maurice Blanchot, Marquerite Duras e Pierre Boulez são alguns nomes presentes nos escritos de ambos os autores.

Para Deleuze, Foucault e Fromanger podemos construir “linhas de fuga”. Contra a representação, a sedimentação e a imposição de imagens, eles afirmaram a diferença, uma “estética da existência” e a livre produção de imagens. Como amigos, compartilharam conceitos e imagens, produziram novos conceitos e imagens.

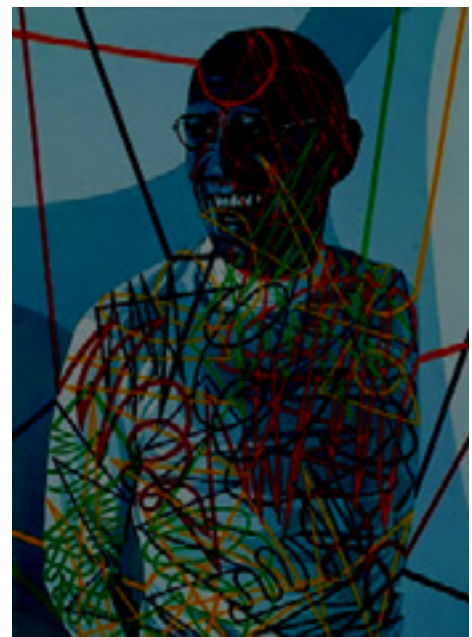
Assim, é possível aventarmos que a pintura ocupa um lugar privilegiado, tanto para Deleuze, como para Foucault, no exercício do pensamento, bem como, no que eles definem propriamente como o caráter da tarefa filosófica: “As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento” (DELEUZE, 1966: 230-231).



Gérard Fromanger, Série Rhizomes pastels-café, 1997-1999.



Gérard Fromanger, Deleuze, 1993.



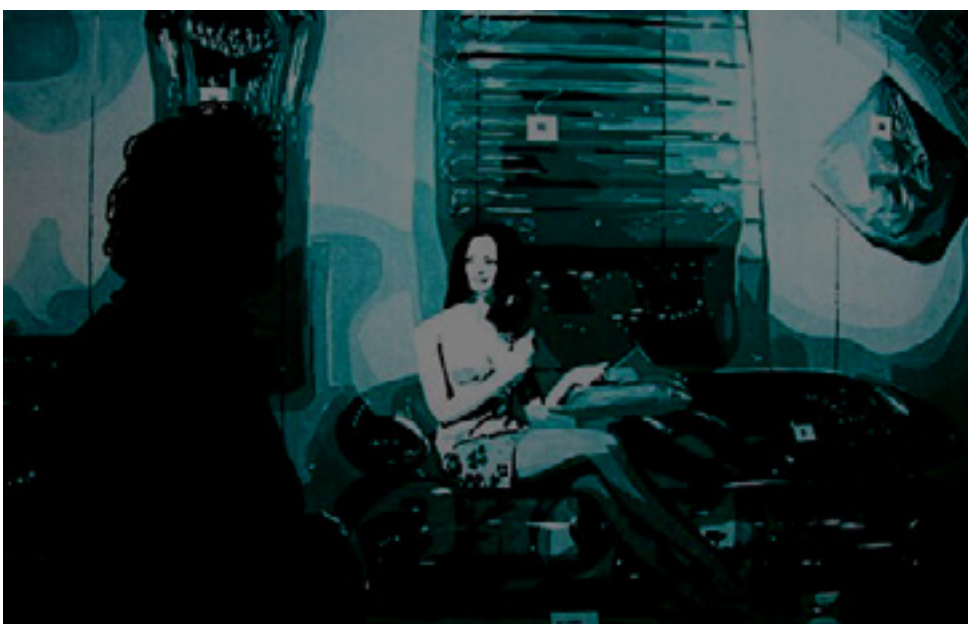
Gérard Fromanger, Foucault, 1974.



**Gérard Fromanger, Rouge de Chine vermillonné, Série Le peintre et le modèle, 1972.**



**Gérard Fromanger, Vert Véronèse, Série Le peintre et le modèle, 1972.**



**Gérard Fromanger, Vert Aubusson, Série Le peintre et le modèle, 1972.**





**Gérard Fromanger, Violet de Bayeux, Série Le peintre et le modèle, 1972.**



**Gérard Fromanger, En Chine, à A Hu-Xian, Série Le désir est partout, 1974.**



**Gérard Fromanger, A Hu-Xian, Portrait de Liu-Tchi-Tei, paysan peintre-amateur, Série Le désir est partout, 1974.**

**Referências Bibliográficas:**

DELEUZE, Gilles, “L’homme, une existence douteuse”, in **L’Île déserte et autres textes - textes et entretiens 1953-1974**, éd. Préparée para David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris: 2002. “O homem, uma existência duvidosa” (1966), in *A ilha deserta: e outros textos*, Trad. e org. Luiz B. L. Orlandi. Iluminuras, São Paulo: 2006.

\_\_\_\_\_, “Le froid et le chaud”, in **L’Île déserte et autres textes - textes et entretiens 1953-1974**, éd. Préparée para David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris: 2002. “O frio e o quente” (1973), in *A ilha deserta: e outros textos*, Trad. Luiz B. L. Orlandi. Iluminuras, São Paulo: 2006.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix, **Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie**, Tome 2, Les Éditions Minuit, Paris: 1980. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5, Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Editora 34, Rio de Janeiro: 1997.

FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), in **Dits et écrits I: 1954-1975**, Gallimard, Paris: 2001, Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. “O que é um autor?”, in *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Coleção “Ditos & Escritos”, vol. III. Org. e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Forense Universitária, Rio de Janeiro: 2006.

\_\_\_\_\_, “La peinture photogénique” (1975), in **Dits et écrits I: 1954-1975**, is, Gallimard, Paris: 2001, Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. “A pintura fotogênica”, in *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Coleção “Ditos & Escritos”, vol. III. Org. e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Forense Universitária, Rio de Janeiro: 2006.

IMBERT, Claude, “Les droits de l’image”, in **Michel Foucault, un regard**, Maryvonne Saison (org), Seuil, France: 2004.



## O RETRATO DO PADRE LACORDAIRE POR CHASSÉRIAU

*Martinho Alves da Costa Junior<sup>1</sup>*

O retrato de Lacordaire realizado por Théodore Chassériau em 1840 afirma um ponto importante na carreira do pintor e também um momento delicado. No primeiro caso as qualidades de retratista de Chassériau se evidenciam<sup>2</sup> e por outro sua relação com o professor Ingres e principalmente com o seu colega de ateliê, Henri Lehmann são fortemente abaladas.

O retrato foi realizado no momento em que o artista estava na Itália, em uma viagem que tinha por objetivo, sobretudo o encontro com o professor, então diretor da Villa Medici, em Roma. Chassériau viaja com Lehmann, passam por Pompéia e Nápoles antes de chegar a Roma. Ambos não obtiveram o Prix de Rome, o primeiro ainda engatinhava no ateliê, o segundo de nacionalidade alemã não podia concorrer ao prêmio, destinado unicamente a artistas franceses.

No referido retrato de 1840, Henri Lacordaire, em trajes dominicanos, se mantém com as mãos cruzadas e o olhar fixo, centrado seriamente. Estes dois elementos, suas mãos e seu olhar possuem uma forte atração<sup>3</sup>. A tranquilidade da mão é contraposto pelas veias aparentes e a força que se deixa entrever nelas. Seu rosto é um contrapeso entre a ação e a paz, nos olhos profundos e reluzentes do dominicano estes elementos parecem sobressair. Interessante notar como para a apresentação de Lacordaire, Chassériau opta por introduzi-lo aem um ambiente quase monocromático de tons que se aproximam. A obra parece de fato insistir nas potencialidades da alma guardadas dentro da paz do corpo.

Talvez haja uma vontade de mesclar em uma figura que manteve sua notoriedade no cenário francês como padre e político, homem das letras e também filósofo, sobretudo a partir de 1835 na qual Lacordaire realiza as famosas pregações na Notre-Dame<sup>4</sup>. Contudo, percebe-se ainda falho no que diz respeito aos seus conhecimentos teológicos e parte para Roma com a finalidade de estudar com os jesuítas. Em 1840, portanto está ainda na cidade, na basílica de Santa Sabina<sup>5</sup>. Neste sentido o retrato realizado por Chassériau poderia querer mostrá-lo numa espécie de reclusão se preparando para novas investidas como pregador.

---

<sup>1</sup> Martinho Alves da Costa Junior é doutor em História da Arte pela UNICAMP com a tese A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século. Pesquisador do CHAA (Centro de História da Arte e Arqueologia) e autor dos livros Identidades Cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores, Bluecom, 2009 e Benedito Calixto. Coleção folha grandes pintores brasileiros, São Paulo: Folha, 2013. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4779060520616984>.

<sup>2</sup> Evidente que isto não indica uma afirmação na qual a produção de retratos anterior 1840 seja superior ou inferior, basta lembrarmos de seu Autorretrato, 1835 ou mesmo o retrato de sua mãe datado de um ano antes deste, de qualidades incontestes. Contudo o que se mostra a partir dos anos 40 é um modo menos contido em que certos detalhes ganham bastante expressão, como as mãos e o olhar de Lacordaire.

<sup>3</sup> Fator evidenciado também por Marie d'Agoult em uma carta a Henri Lehmann na qual dizia: "Há na atitude e nas mãos do Sr. Lacordaire uma profundidade de expressão que me espantou". Cf. Joubert, Solange. Une correspondance romantique : Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann. Paris : Flammarion, 1947. p. 161.

<sup>4</sup> Cf. especialmente, Guy Bedouelle (dir.), Lacordaire, son pays, ses amis et la liberté des ordres religieux. Ed. du Cerf : Paris, 1991.

<sup>5</sup> No entanto, entre estes anos Lacordaire voltaria a Paris em 1838, para reunir candidatos ao noviciado. Retorna em 1839 para a Itália e em 1840 para a basílica de Santa Sabina, então com o nome de Dominique.

O local no qual Lacordaire se apresenta é o claustro da basílica, vemos atrás da figura em primeiro plano as colunas e apenas um pequeno pedaço do céu – a concentração está sobretudo na figura do padre. Silêncio e calma permeiam toda a composição e o espaço vazio é quebrado apenas por duas figuras ao lado direito que aparentemente conversam sem distúrbio à paz reverberada na tela.

O próprio padre comenta a obra em uma carta endereçada a Madame Swetchine:

Sr. Chassériau, jovem pintor de talento, me pediu com insistência para fazer meu retrato. Ele me pintou em dominicano, sob o claustro da Santa Sabina; geralmente se está satisfeito com esta pintura, mesmo que ela me mostre com um aspecto um pouco austero<sup>6</sup>.

São expostos a partir deste pequeno comentário de Lacordaire dois fatores preponderantes para a história da obra. Em primeiro lugar percepção de certa austeridade no retrato. De fato, o dominicano possui no retrato algo de ríspido e severo. Contudo, a insistência na mistura de elementos que são o exato contrário, como a calma e de personalidade que pode também ser entendida como sensível e tolerante, transformam o quadro em um oxímoro fascinante. Por outro lado, Lacordaire aponta para a insistência dos pedidos de Chassériau. E isto faz eco a importantes acontecimentos que precederam a realização do retrato.

Isto se liga diretamente as querelas envolvendo Chassériau e Henri Lehmann. Em uma carta enviada de Roma a seu irmão, Chassériau esclarece alguns pontos das altercadas com Lehmann.

Vi muito frequentemente o abade Lacordaire que está aposentado no convento de Sainte-Sabine. Ele trabalha, agora que é irmão pregador, em se instruir mais para ir a França levar sua pregação. Você sabe que eu lhe pedi para fazer seu retrato, que todos os artistas da Villa Médicis e, sobretudo Lehmann que está aqui, gostariam muito de poder pintá-lo. Inicialmente ele tinha me respondido que refletiria sobre minha proposta, que era pouca coisa para classificar dentro do clero e que seu retrato seria visto sem interesse, etc etc... Eu falei calorosamente sobre ele e disse tudo que eu podia dizer sobre a curiosidade e o prazer que o público teria em vê-lo em dominicano. Internamente ele sabia muito bem, pois ele é muito refinado. Estávamos separados sem nada decidir, quando ontem eu recebi uma encantadora pequena carta dele, onde me agradece e aceita com prazer<sup>7</sup>.

O retrato que Chassériau realiza para Lacordaire é o motivo da discussão. Como ele bem indica em sua carta, “sobretudo Lehmann” gostaria de realizá-lo. Lacordaire tinha sido apresentado a Lehmann por Liszt. Para Lehmann, isto se tornou um duro golpe reverberado nas discussões com Marie d’Agoult, o artista jamais perdoaria Chassériau. Marie d’Agoult, que escrevia sobre o pseudônimo de Daniel Stern, mantinha um relacionamento com Liszt. A amizade que ela nutria com Lehmann gerou diversas cartas nas quais podemos ler as decepções e aversões que Lehmann externou com aquele que parecia a seus olhos de uma grande personalidade. O carinho de Lehmann é atestado também em uma carta para Marie d’Agoult enviada, pouco antes, no momento em que viaja conjuntamente com Chassériau, o artista, não poupa elogios a seu amigo.

<sup>6</sup> Lacordaire, Henri. *Correspondence du R. P. Lacordaire et de Madame Swetchine*. Ed. Fallux, Paris. 1864, p. 262. Na mesma carta Lacordaire indica que por este motivo, “um pouco austero”, prefere um busto realizado pelo escultor Bonassieu que segundo suas aspirações, corresponderia melhor ao seu caráter.

<sup>7</sup> Carta reproduzida em Chevillard, Valbert. *Un Peintre Romantique : Théodore Chassériau*. La Rochelle: Rumeur des Ages, 2002. pp. 25-27.

Eu e Chassériau estaremos sozinhos no carro e iremos juntos até Roma. Seu espírito me agrada muito e cada vez mais, eu não vejo frequentemente alguém tão naturalmente original<sup>8</sup>.

Eu tive a oportunidade de estudar Chassériau e Chevandier, são duas naturezas as mais distintas que eu encontrei nesses últimos tempos<sup>9</sup>.

Entretanto, a situação se altera substancialmente quando eclode a descoberta da realização do retrato do Abade por Chassériau:

A propósito de Chassériau não retiro nada do que eu disse ou escrevi sobre ele, mas é necessário que eu te conte um pequeno caso, totalmente inexplicável para mim [...] O Sr. Ingres se engana grosseiramente, aliás, sobre Chassériau, que acredito ser realmente ciumento, cá entre nós, pois ele deprecia de maneira chocante obras verdadeiramente admiráveis e, sobretudo que fazem parte do espírito que ele ensina, ele o acha falso, tímido, sem espírito e sem conversação<sup>10</sup>.

O pequeno Chassériau deu uma nova prova. É um grande vilão, e mais uma vez, eu não cedi a impressões pessoais; ao contrário, eu tomei partido sozinho a favor dele, contra todos e até o último momento, mas a posição não era sustentável de tantas coisas inconvenientes e indignas que ele fez<sup>11</sup>.

Seja como for, os acontecimentos em Roma abalaram as relações entre os pintores que jamais voltariam a ser grandes amigos. O retrato de Lacordaire acabou por ser realizado unicamente por Chassériau. Embora retratos posteriores tenham sido realizados por Louis Janmot, em 1847 ou Hippolyte Flandrin, em 1841. No primeiro, aliás, parece ter sido espécie de referência à imagem do abade cuja pose é retomada na fotografia de Pierson realizada por volta de 1855. Contudo o retrato realizado por Chassériau seguramente está entre os mais conhecidos do artista.

É nesta mesma curta passagem italiana que Chassériau se desvincularia de Ingres, as aspirações no retrato de Lacordaire podem também ser entendidas na chave das reivindicações do pintor que reclamava do mestre para o irmão:

Em uma longuíssima conversa com o Sr. Ingres, eu vi que sob muitos pontos jamais poderíamos nos entender. Ele viveu seus anos de força e ele não tem nenhuma compreensão das ideias e das mudanças que foram feitas nas artes em nossa época: ele está em uma ignorância completa de todos os poetas desses últimos tempos<sup>12</sup>.

Certamente neste momento Chassériau se via como partícipe daqueles pintores que procuravam pensar por chaves diferentes da raiz de David, cujas portas da modernidade se encontrariam próximas ao romantismo.

Da força de seus comentários sobre Ingres até a realização do retrato de Lacordaire, Chassériau mostra-se inquieto. Suas ideias parecem fermentar em busca de um entendimento fractal de sua época, na qual muitos críticos enxergaram uma fresta na união de duas escolas aparentemente distintas. Mais do que isto, Chassériau vislumbrava-se com uma personalidade autônoma e atenta às expressões culturais ao seu redor e que era engendradora em sua obra. Desta forma, baudelairiano, o artista ao menos em tese afastava-se dos ensinamentos de Ingres em busca de outro padrão.

<sup>8</sup> Joubert, Solange. Une correspondance romantique : Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann. Paris : Flammarion, 1947, p.98.

<sup>9</sup> Op. Cit. 111.

<sup>10</sup> Op. Cit. 119.

<sup>11</sup> Op. Cit. 143.

<sup>12</sup> Carta de Chassériau ao seu irmão Frédéric, traduzida em: Costa Junior, Martinho Alves da. A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século. IFCH-UNICAMP (tese de doutorado). 2013, p. 389.



**Théodore Chassériau. Lacordaire. 1840.  
Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris.**

### **Referências Bibliográficas**

- Bénédictine, Léonce. Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931.
- Chevillard, Valbert. Un Peintre Romantique : Théodore Chassériau. La Rochelle: Rumeur des Ages, 2002.
- Coli, Jorge. O corpo da liberdade. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- Costa Junior, Martinho Alves da. A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século. IFCH-UNICAMP (tese de doutorado). 2013.
- Joubert, Solange. Une correspondance romantique : Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann. Paris : Flammarion, 1947.
- Lacordaire, Henri. Correspondence du R. P. Lacordaire et de Madame Swetchine. Ed. Fallux, Paris. 1864
- Loviot, Louis. Alice Ozy. Paris: Dorbon Ainé, 1910.
- Peltre, Christine. Théodore Chassériau. Paris: Gallimard, 2001.
- Sandoz, Marc. Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974.



## Manoel Pastana na Amazônia do início do século XX

*Maryclea Carmona Maués Neves<sup>1</sup>*

### Quando, onde e quem

No início do século XX, a região Amazônica ainda vivia um relativo isolamento do restante do país, reflexo da distância dos grandes centros que primeiro foram povoados e das dificuldades de navegação costeira no estado do Maranhão. A falta de contato e, logo, de conhecimento gerou para a região a imagem pouco positiva de um lugar selvagem e insalubre onde o progresso seria pouco possível.

Tal cenário provocou, nos intelectuais locais, como Theodoro Braga e Emílio Goeldi, a necessidade de firmar posicionamento contrário e mostrar o lado bom do local através de produções, dentre outras, pictóricas e literárias. Nesse momento de reação, surge um artista que veio a tomar como tema de sua produção de desenhos a flora e a fauna amazônicas de maneira exemplar. Trata-se de Manoel de Oliveira Pastana.

Pastana nasceu em 1888 na cidade de Castanhal, a 75 km de Belém, capital do estado do Pará. Com poucos recursos, mudou-se para a capital ainda adolescente, quando trabalhou, dentre outras atividades, como estivador e pintor de placas. Foi também professor e teve a oportunidade de estudar com mestres como Theodoro Braga e Francisco Estrada.

Após ficar viúvo do casamento contraído aos 18 anos, Pastana foi contratado pela Marinha para desenhar máquinas e passou a pintar retratos e paisagens, além de produzir uma série de desenhos da cerâmica indígena arqueológica e de objetos de arte decorativa, tendo como referência a flora e a fauna da Amazônia. Os trabalhos, apesar de seu local de origem, apresentam afinidades com a produção francesa do Art Nouveau e ainda compartilham dos ideais modernistas da Semana de 22.

No ano de 1935, nosso artista foi convidado para trabalhar na Casa da Moeda no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1941. Nestes mais de cinco anos, desenhou moedas, notas, selos, apólices, dentre outros trabalhos, os quais permanecem com pouco ou nenhum registro por parte dos historiadores da arte e que, a exemplo de seus desenhos integrantes do acervo do Museu Histórico do Pará, apresentam grande possibilidade de conter imagens de animais e plantas do extremo norte do Brasil.

Manoel continuou a produzir até o final de sua vida em 25 de abril de 1984 na cidade do Rio de Janeiro.

### O quê e como

Nosso artista pintou paisagens e retratos que lhe garantiram o reconhecimento da qualidade de seu trabalho junto aos seus contemporâneos, no entanto é nas artes decorativas e em seus desenhos que, nos dias atuais, se reconhecem seus maiores êxitos.

Do mesmo modo que Theodoro Braga, seu professor, ele utilizou elementos iconográficos procedentes da natureza e da cultura material indígena amazônicas. Antes de deixar o Estado do Pará, produziu vasto material em desenhos e aquarelas com imagens da cerâmica arqueológica (fig. 1) e criação de objetos, mobiliário

---

<sup>1</sup> Pesquisadora independente, mestra em Artes pela Universidade Federal do Pará.

e motivos decorativos que podem ter sido referência para trabalhos posteriores no Rio de Janeiro.

Sua admiração pelas artes decorativas estava associada à possibilidade de aplicar a iconografia amazônica, que valorizava de forma enfática. Em publicação do *Jornal da Noite* observa-se a seguinte declaração:

A encantadora cerâmica dos nossos índios do vale amazônico e os seus sugestivos ídolos maravilhosamente esculpidos em jade assim como a exuberância da flora e da fauna de nossa terra, reduziram e escravizaram-me durante muitos anos. Nesse tempo, dediquei-me com sofreguidão ao estudo da estilização desses motivos e a sua aplicação na arte decorativa. Garante-me a consciência que nesse trabalho empreguei-me com o máximo de carinho e amor. Realizei o que me foi possível em favor de uma arte de caráter tipicamente nacional. (PASTANA, 1941: 2)

Esse propósito nacionalista o aproxima da modernidade brasileira ligada à valorização do Brasil e à insatisfação com a realidade da época.

Outras características chamam a atenção para seus trabalhos e levam a associações a movimentos como Art Nouveau - sua preferência para pelos motivos naturalistas e o próprio caráter hedonista que empregou em objetos utilitários.

Alguns de seus objetos levam a reflexões quanto à perfeita junção entre a imagem e sua utilidade. Como exemplo, destacamos uma sombrinha, signo de proteção, objeto tão útil e necessário na cidade de Belém com suas fortes e constantes chuvas intercaladas a dias de sol e calor. Pastana criou um desenho de uma sombrinha (fig. 2) marcada por ícones amazônicos: uma cobertura portátil que poderia ser usada sobre as cabeças amazônicas como forma de proteção contra o que vem de cima e, simultaneamente, lembrando quem são e de onde vêm. Assim, a forma e a função desse objeto penetram uma na outra garantindo um resultado artístico completo a exemplo do que nos explica Luigi Pareyson:

(...) a utilidade, beleza e funcionalidade nascem juntos, inseparáveis e coesenciais, e a arte desempenha uma função utilitária, e a própria finalidade econômica transparece de pura forma. Então o julgamento estético só é possível através do utilitário e a utilização não é completa se não vem acompanhada da satisfação estética. (PAREYSON, 1997: 54)

Ainda dentro dessa perspectiva de que a forma e a função conduzem a um resultado estético, destacamos aqui outro desenho de Pastana. Trata-se de uma janela (fig. 3), para ser feita em metal, compondo uma grade através da qual se pode ver o que está do outro lado. Funcionaria com um filtro da visão, um enquadramento, um condicionamento para percepção visual. Os elementos que fazem parte da composição são justamente aqueles que o artista tanto prezava e aos quais atribuía uma identidade nacional: figuras da flora e dos grafismos oriundos da cerâmica arqueológica indígena.

### **Para que**

Não há como saber ao certo quais objetivos e motivações Manoel Pastana teve, no entanto pode-se afirmar, com base em suas declarações a jornais e nas escolhas dos temas de seus trabalhos, que

buscou valorizar referenciais de sua terra natal e, em especial, a iconografia indígena. Sua opção pelas artes decorativas transparece uma aproximação com a vida cotidiana, uma tentativa de se fazer presente nas mais simples atividades humanas, como o ato de tomar chá, olhar através da janela ou se proteger da chuva ou do sol.

O fato é que seus trabalhos em proporções, harmonia de cores e pertinência de temas são exemplares do mais apurado design. Carregado de simbolismo sem perder a simplicidade das formas, ele merece ser melhor estudado. Assim como o artista se empenhou na divulgação das obras indígenas, assim também este trabalho se empenha na apresentação de suas obras para que sejam mais conhecidas.



Figura 1 (1933), Manoel Pastana, Urna funerária dos índios extintos de Miracanguera-Amazonas, aquarela em papel, 25,5 x 33,7 cm, Museu Histórico do Estado do Pará, Belém, Brasil.



Figura 2 (1933), Manoel Pastana, Sombrinha/ Motivo: Fructa, munguba e desenhos de cerâmica marajoara, Aquarela em papel, 42,4 x 32,2 cm, Museu Histórico do Estado do Pará, Belém, Brasil.



Figura 3 (1928), Manoel Pastana, Grade de ferro forjado/ Motivo: Assahyzeiro Touceiro, Aquarela em papel, 43 x 27,3 cm, Museu Histórico do Estado do Pará, Belém, Brasil.

**Referências Bibliográficas:**

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BELL, Julian. Uma nova História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BEZERRA NETO, José Maria et Al (org) Terra Matura: historiografia e história social na Amazônia. Belém: Paka-Tatu, 2002.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASTANA, MANOEL. A exposição de Manoel Pastana: o Laureado pintor e ceramista fala ao nosso jornal – A estilização dos motivos amazônicos – Sem peias acadêmicas e preocupações modernistas. Jornal Diário da Noite, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1941. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961\\_02&pesq=Manoel%20p astana](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=Manoel%20p%20astana)>. Acesso em: 29 de novembro de 2013.

SCHAAN, Denise Pahl. A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara. Porto Alegre: EDIPUCRG, 1997.



## A IGREJA DA BOA MORTE DE LIMEIRA: UMA AMÁLGAMA DE CONHECIMENTOS FORÂNEOS

*Mateus Rosada<sup>1</sup> / Maria Angela Pereira de Castro e Silva Bortolucci<sup>2</sup>*

### Resumo

Este trabalho traça inicialmente um histórico da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, templo particular pertencente à confraria de mesmo nome, na cidade de Limeira, e trata das influências de seus construtores e entalhadores nas características do edifício. Construída em taipa de pilão, a igreja passou por várias reformas, reconstruções de trechos, modernizações e repinturas, que alteraram algumas de suas características originais, mas que, por outro lado, permitiram que o edifício se mantivesse íntegro até os dias atuais. As obras (1858-1867) e contaram com a utilização de mão-de-obra escrava e da direção de um arquiteto italiano, Aurelio Civatti, responsável pelo risco neoclássico do templo. O entalhe dos altares foi realizado logo após os trabalhos de talha em Campinas e, por características comuns às duas igrejas, acredita-se que entalhadores de Campinas, por sua vez oriundos da Bahia e do Rio de Janeiro, trabalharam também na igreja limeirense. Ela ainda teria seu frontispício reconstruído em 1893 por outro italiano, Ernesto Mugnani, já com características do ecletismo, e na década de 1920 receberia pintura decorativa elaborada mais uma vez por um italiano, Angelo Perillo, tomando o aspecto que possui atualmente. O velho templo de Limeira é resultado da contribuição de pessoas de várias partes, uma amálgama formal das ideias e conhecimentos de paulistas, baianos, fluminenses e italianos, um patrimônio único e de inestimável valor.

**Palavras-chave:** 1. Barroco. 2. Igreja. 3. Limeira (SP). 4. Campinas (SP). 5. História.

### Origens

A Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção<sup>3</sup> localiza-se em Limeira, município surgido em princípios do século XIX nas franjas da região canavieira paulista. O povoado, até então acanhado centro canavieiro, floresceu com o advento da cafeicultura, tornando-se, já na década de 1850, um dos mais importantes polos produtores da rubiácea. A vila enriquecida, no entanto, possuía uma igreja matriz ainda muito simples e tosca, onde “até as cabras pastavam em seu telhado” (TSCHUDI, 1980: 123) e que, como edifício referencial que era para um município, não mais condizia com situação da florescente urbe.

Ao contrário do que era de se esperar, naquele momento não se construiu uma nova matriz para Nossa Senhora das Dores: ainda era incogitável substituí-la, pois tinha sofrido seguidas reformas havia muito pouco tempo. A demonstração do fausto da cafeicultura na vila da Limeira seria feita com a construção de outro templo: a igreja particular da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção. A Boa Morte era a irmandade que agregava os homens mais abastados do município. Formada em 1856, em dois anos já construía seu templo particular, que viria a ser (e que é até os dias atuais) o mais portentoso da cidade.

---

1 Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (IAU-USP) | Mestre em Arquitetura e Urbanismo | agência financiadora: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

2 Professora Doutora do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (IAU-USP) | Doutora em Arquitetura e Urbanismo | agência financiadora: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

3 O nome da irmandade ainda hoje é registrado na grafia antiga, “Assumpção”.

Na construção, utilizou-se a mão de obra escrava. A Irmandade construiu a parte da capela-mor até a cobertura. Então, recebeu a ajuda do Barão de Cascalho, José Ferraz de Campos<sup>4</sup>, que se prontificou a construir as paredes de taipa e a cobertura. A conclusão do templo esteve a cargo de outro nobre benfeitor, Bento Manoel de Barros<sup>5</sup>, Barão de Campinas, que construiu as duas torres de tijolos e executou o acabamento. (CARITÀ, 1998: 04).

Era comum, naquele período, o uso da taipa de mão nas construções mais corriqueiras, mas para construções maiores, como é o caso de solares, casas de câmara, fortificações e igrejas, os paulistas se utilizavam da taipa de pilão (ROCHA, 1988: 05), que possibilitava estruturas mais pesadas e resistentes. As paredes de taipa da Boa Morte, dado o porte do edifício, foram feitas com espessuras de 90cm a 1,35m.

### O risco do templo e o primeiro italiano

De início, o desenho da igreja e o acompanhamento de suas obras estavam a cargo de Francisco José de Araújo Lima, vereador limeirense, provavelmente membro da irmandade. A partir do momento em que a capela-mor foi coberta e as paredes do corpo da igreja já estavam em andamento, o Barão de Campinas tomou a frente do empreendimento e contratou o florentino Aurelio Civatti<sup>6</sup> (BUSCH, 2007: 287) (fig.01), que se tornou responsável por dirigir a obra daquele ponto até sua conclusão. Segundo alguns poucos relatos que resistiram até os dias de hoje, Civatti deu um salto de qualidade à construção, pois Araújo Lima não era profissional na área, e corrigiu alguns erros do antecessor. Por ser italiano, Aurelio Civatti com certeza teve uma formação artística que o direcionaria muito mais para o neoclassicismo, corrente estilística que vigorava em seu país natal e que ainda não havia atingido plena consolidação aqui no Brasil. Assim, a Igreja da Boa Morte, à época de sua inauguração, apresentava feições neoclássicas no exterior (fig.02), alteradas parcialmente quando o frontispício teve que ser reconstruído. Um ano antes do término da construção, a beleza do templo chamava a atenção. O refinamento da obra foi relatado em uma publicação portuguesa que tecia elogios à igreja e a seus executores:

Vamos admirar a igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, que a estampa representa [fig.02]. Este modesto templo foi começado há poucos anos pela irmandade da sua invocação. Pouco depois, o comendador José Ferraz de Campos, coronel reformado da Guarda Nacional, tomou para si esse honroso serviço, e levantou à sua custa todas as paredes do templo, que são de taipa, gastando não poucos contos de réis. Estava a obra n'este ponto quando o cidadão Bento Manoel de Barros, um dos primitivos fundadores da cidade, se encarregou de concluir o edifício à sua custa, fazendo tudo quanto é de madeira, e as torres, pintura, doirados, etc.

Os trabalhos não foram riscados por um engenheiro, por isso são desculpáveis os erros que n'elles se notam, apesar de serem dirigidos pelo cidadão F.J. [Francisco José] de Araújo Lima, cujo zelo e actividade são inexcedíveis. Mais tarde, o distinto artista italiano Aurélio Civatti, não só tem enriquecido a obra com primores de talha, mas tem remediado, tanto quanto possível, os defeitos acima mencionados. As torres são desenho do mesmo artista, que dizem ficar promptas no decurso do corrente ano, assim como a obra no interior. (AROUCHE, 1866: 207-8)

<sup>4</sup> José Ferraz de Campos (Itu, 1789, Limeira, 24/09/1869) recebeu o título de Barão de Cascalho no dia da inauguração da Igreja da Boa Morte: 14 de agosto de 1867 (LEME, 1903-1905: v. IV, 35). Tinha uma das maiores tropas de muars da região: foi importante fazendeiro de Limeira e um de seus fundadores.

<sup>5</sup> Bento Manoel de Barros (Araçariguama, 21/03/1791, Limeira 06/12/1873) foi o primeiro Barão de Campinas, agraciado com o título em 21 de setembro de 1870. Foi um dos principais cafeicultores do município e um de seus primeiros juizes de paz. Dois anos após seu falecimento, o título foi concedido a Maria Luiza de Souza Aranha, 2ª Baronesa e, depois, Viscondessa de Campinas.

<sup>6</sup> Aurélio Civatti, entalhador, arquiteto, político e cafeicultor (Firenze, 24/12/1837, Itápolis, 24/11/1917), não tinha prática em arquitetura, mas foi responsável pelo risco de, pelo menos, quatro igrejas no país. Foi contratado pelo Barão de Campinas para dirigir a obra e entalhar a igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assumpção, no município de Limeira. Casou-se com Lucinda de Barros, neta do barão, e mudou-se em 1868 para São Carlos, onde foi vereador e cafeicultor. Lá edificou a igreja matriz (FALKOSKY et. al., 2005, p.14) e a de São Sebastião. Foi responsável, ainda, pela construção da nova matriz de Limeira (1872-1876). Mudou-se em 1892 para Itápolis, onde também foi vereador e membro da Guarda Nacional. Com o título de Capitão, lá faleceu em 1917. Todas as igrejas que construiu, com exceção da Boa Morte de Limeira, foram demolidas para a construção de novos templos.

## Os entalhes nas mãos habilidosas de baianos e fluminenses

É interessante que, ao mesmo tempo em que a igreja recebia ornamentação neoclássica em seu exterior, o acabamento do interior ainda seguia os cânones do barroco, a despeito da formação do diretor das obras, florentino. Certamente os limeirenses conheciam os trabalhos que estavam sendo empreendidos na megalômana Matriz Nova de Campinas (a apenas 50 km de Limeira) e se sentiram na obrigação de que a nova igreja, embora menor, fosse tão exuberante em acabamento quanto a campineira. É provável que os financiadores da obra tenham exigido a Civatti que a talha fosse mais tradicional, barroca. Ademais, ainda que não se mencionem nos relatos de época, há evidências de que entalhadores que fizeram os altares da Matriz Nova de Campinas trabalharam também na Igreja da Boa Morte. Apenas um texto aborda essa questão, afirmando que:

O Barão de Campinas contratou peritos em obra de entalhes de madeira, que trabalhavam então na Catedral de Campinas, para executarem os entalhes do templo limeirense. Os entalhes foram feitos com ferramentas primitivas, sendo que a madeira e o bronze utilizados vieram de Portugal (CARITÀ, 1998:15).

Se observarmos com cuidado a talha de ambas as igrejas, da Catedral de Campinas e da Boa Morte de Limeira, perceberemos que há algumas características comuns somente a elas dentre as igrejas paulistas construídas nesse período. Os entalhes de Campinas foram executados de 1853 a 1865 (LEITE, 2004: 18-9), os de Limeira, logo após estes, de 1865 a 1867. Os dois templos são os únicos em todo o Estado de São Paulo, à exceção da Capela do Rosário de Embu (bastante anterior: de 1735-40), que possuem apliques de talha fixados no teto (fig.04 e fig.05).

Nos altares, há outras duas particularidades: em São Paulo, apenas nessas duas igrejas encontramos altares com coroamento em cúpula, forma de arremate muito comum na Bahia, mas inusual aqui: os altares paulistas eram encimados, via-de-regra, por arquivoltas concêntricas e florões planos, fossem eles verticais ou inclinados, mas é raro e extremamente localizado o uso de cúpulas para finalizar a composição: isso só ocorre nos dois templos abordados (fig.06 e fig.07). Os retábulos de ambas ainda contam com talha vazada nas cúpulas e nos tronos, técnica que também era comum no Recôncavo Baiano e não era mais executada em terras paulistas havia mais de 150 anos.

Certamente como afirmam os jornais da época, Aurelio Civatti foi responsável por entalhar a igreja e pela direção dos trabalhos, mas, pelas características que apresenta, a talha não foi realizada apenas por ele e teve a participação de outros profissionais. Para além dessa questão, os trabalhos em madeira do templo limeirense contaram com as mãos muito habilidosas em sua feitura e sua coordenação, pois possuem detalhes e acabamento extremamente refinados, denotando que os profissionais ali empregados eram altamente qualificados.

Finalmente, em 1867 a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assumpção era inaugurada com dois dias de ruidosas festividades (14 e 15 de agosto), que correram às expensas de Bento Manoel de Barros. Os esmerados trabalhos retabulísticos chamaram também a atenção de jornais locais da época, como o *Cabrião*, da capital:

É a Igreja da Boa-Morte da cidade da Limeira, edificada toda ella (...) sob a direcção do italiano Aurélio Civatti, habilíssimo entalhador que, além dos serviços de sua arte, ainda prestou á construção do edificio a alta direcção architectonica, em que sahio-se muito bem, embora nunca blazonasse de engenheiro architecto.

Não temos espaço para dar ao público a descrição completa das belezas do edifício, tal como nos foi dada por um artista entendido na matéria. O que podemos asseverar é que, em relação ao bem acabado e beleza de arquitetura, não tem igual entre os edifícios do mesmo gênero da província, assim como o que respeita aos primorosos trabalhos de entalhe e mais decorações (AGOSTINI, CAMPOS, REIS, 2000, p.359).

No total, os gastos de nove anos de construção ultrapassaram os 300 contos de réis (300:000\$000). Após este feito, criou-se certo mal-estar na cidade, pois a Boa Morte passou a ser o exemplar mais rico dentre as igrejas do município, ao passo que a matriz de Nossa Senhora das Dores, sempre em obras e reformas, não conseguia manter uma aparência de acabada. Mesmo a nova matriz que se construiu nos anos seguintes (1872-1876) ainda era singela em relação ao templo da confraria. A população e as autoridades limeirenses sempre tiveram um ressentimento de que a igreja principal da cidade nunca superou a Boa Morte em qualidade artística (CARITÀ, 1998).

### **O novo frontispício e o segundo italiano**

Além da beleza da ornamentação, a Boa Morte tem uma estrutura muito bem acabada e resistente. Suas grossas paredes davam a impressão para a população que sua taipa duraria para sempre, mas apenas doze anos após a inauguração a fachada do edifício já ameaçava ruir e comprometia a segurança dos fiéis. Em 1882, a Câmara Municipal deliberou: “Indicamos que de novo se oficie a Confraria da Boa Morte exigindo que dê providências para evitar qualquer desastre proveniente do estado de ruínas que se acha o frontispício e a parede lateral direita do Templo da Confraria” (LIMEIRA, 1880-1884: 77). Semelhante notificação foi dada pela Câmara em 1885 (LIMEIRA, 1884-1889: 103v), mas a situação só foi resolvida quando, em 1893, o fazendeiro Ernesto Mugnani encarregou-se de financiar dois terços do novo frontispício de tijolos (PEREIRA, 2004: 14). A nova frontaria manteve a modenatura da porta principal e das janelas do coro, mas alterou substancialmente as características da fachada. O frontão triangular deu lugar a um circular com uma ornamentação que lembra uma coroa, bastante incomum, o que tornou a Boa morte um exemplar diferenciado. O frontão original, como mostra a figura de Júlio Arouche (fig.02), se aproximava dos padrões do neoclassicismo, enquanto que o novo desenho já mistura padrões de outras correntes, comum ao ecletismo (fig.03).

Houve outras modificações. O telhado da Igreja de taipa tinha, originalmente, beirais extensos: “a essas características [de paredes grossas] se associava também o uso de largos beirais, muitas vezes com contrafeitos que ajudavam a jogar ainda mais longe a águas da chuva, inimigas da taipa” (ROCHA, 1988: 05). Acredita-se que nessa reforma do frontispício aproveitou-se para construir as platibandas da igreja, que também são de tijolo. Essa alteração feita provavelmente para adaptar a edificação às novas normas higienistas que impediam que se jogassem as águas pluviais diretamente na via.

### **A pintura interna e o terceiro italiano**

Após a reconstrução do frontispício a igreja manteve-se em intenso uso e foi alvo de várias reformas ao longo do século XX, que visavam adaptá-la às novas tecnologias, fazer sua manutenção ou simplesmente complementar a decoração interna. Dentre os trabalhos realizados, destaca-se a pintura decorativa interna. O templo, que tinha seu interior branco, conforme mostram as prospecções realizadas, recebeu pintura decorativa em 1908, feita pelo pintor piracicabano Joaquim Miguel Dutra (CARITÀ, 1998: 21). Essa pintura foi substituída por outra, também decorativa, que levou seis anos para ser concluída (de 1925 a 1931) e que decorou todas as paredes e o teto, esta realizada pelo pintor italiano residente em Limeira, Angelo Perillo

(BARROS, 1931: s.p.). Perillo utilizou-se de motivos fitomorfos em estêncil, tão difundidos naquele período e técnica bastante difundida em seu país de origem. O interior do templo passou a ser azul, dourado e bege. É também dele a pintura de Nossa Senhora da Assunção no teto da capela-mor.

A pintura de Perillo desgastou-se com o tempo o pintor Tertuliano Pazelli, procuraram refazê-la porém, os motivos sofreram algumas simplificações, de modo que a pintura por ele realizada, que é a que chegou aos dias atuais, ainda que de grande beleza, é artisticamente inferior à de seu antecessor (fig.06).

### **Mais reformas...**

E o tempo, o desgaste da construção e a modernidade foram exigindo outras intervenções: entre algumas menores, para calafetação de trincas e reparos emergenciais, uma reforma, em 1925, trocou o piso do templo. O assoalho foi removido e instalou-se ladrilho hidráulico em seu lugar (CARITÀ, 1998: 23). As intempéries também castigaram a taipa de pilão da Boa Morte e em várias ocasiões o templo sofreu com o desprendimento do revestimento externo, recalques da fundação e a conseqüente movimentação das paredes, ataques de insetos xilófagos e até mesmo com o colapso de algumas paredes, que acabaram por ruir. Foram três casos de desmoronamento de partes do edifício. O primeiro ocorreu em 1924, quando foi necessário o rápido conserto da parede lateral que ameaçava cair, demolir a platibanda que estava suspensa para o lado de fora e reconstruí-la, refazer a pintura externa e consertar a cimalha (PEREIRA, 2004, 14). Em 1988, novo desabamento: as fortes chuvas de fim de ano causaram o colapso da parede sobre a entrada nordeste da igreja. E por motivos semelhantes, “em 1995, ocorreu desabamento da área de uma das torres” (AUGUSTI, BOSCHIERO, RUY, 2005: 5). A parede interna foi refeita em alvenaria de blocos de concreto. Apesar de tudo, os três desabamentos ocorreram em partes periféricas do edifício e não afetaram a estrutura do telhado nem a nave e sua ornamentação. Com isso, após as intervenções, a igreja conta com três sistemas construtivos em suas paredes: a taipa de pilão, a alvenaria de tijolos e a alvenaria de blocos de concreto (fig.07).

### **A velha igreja na dinâmica da cidade**

Como se pode perceber, a Igreja da Boa Morte sofreu várias modificações nesses 155 anos que se passaram desde o início das obras. A população sempre tentou, da maneira que sabia ou que pôde, manter e melhorar o templo, demonstrando o apreço que sente pela igreja. Localizada em pleno centro da cidade, cercada por algumas das ruas mais importantes do município, seu largo é cruzado diariamente por milhares de pessoas, além dos fiéis que frequentam suas missas ou que lá se casaram. Ou seja, a Igrejinha está no dia-a-dia de muitas pessoas, o que a torna visada e querida. Seu exterior singelo em contraste com o interior ricamente trabalhado surpreende a quem a visita pela primeira vez; a grande quantidade de obras de arte (imagens, telas, retábulos, etc.) e a decoração efusiva de sua nave a fazem única: em Limeira, só naquele local se encontra um ambiente como aquele. Todos esses fatores ampliam a noção de pertencimento que a população tem para com a igreja. E ela continua viva: a confraria mantém-se em atividade e a população a visita diariamente.

Ao longo de sua história, a velha igreja recebeu contribuições de pessoas que vieram de várias partes, de artistas italianos a baianos, de fluminenses a trabalhadores da terra, que trouxeram seus conhecimentos, suas tradições e influências nas artes, arquitetura, entalhe, pintura e decoração para deixarem um pouco de si naquele local. Nas grossas paredes e nos finos entalhes da Boa Morte estão as marcas dessa rica mescla de culturas que a fizeram um exemplar tão exuberante e, ao mesmo tempo, acolhedor e singular.

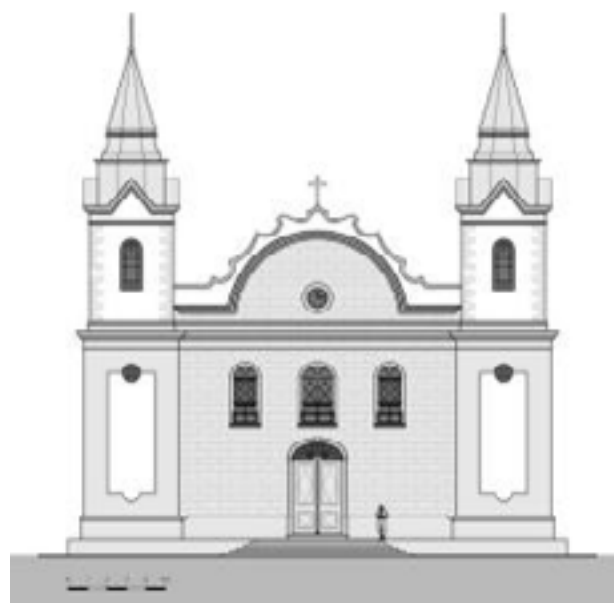




**Fig.01:** s.d., Oswaldo Favoretto, Aurélio Civatti, Fotografia de tela de retratando o entalhador, Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Major José Levy Sobrinho, Limeira.



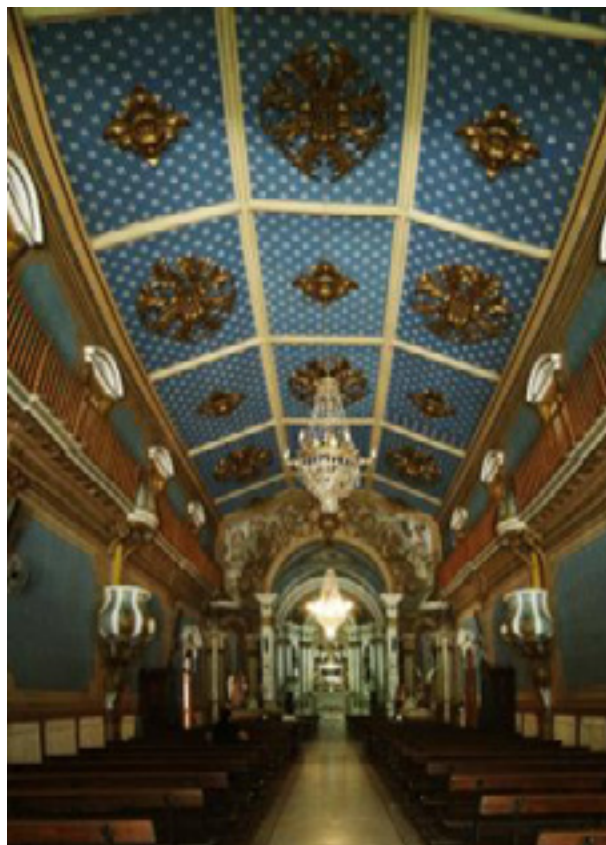
**Fig.02:** 2010, Mateus Rosada e Juliana Binotti P. Scariatto, Elevação da Igreja da Boa Morte em 1867 – original, desenho eletrônico, Limeira.



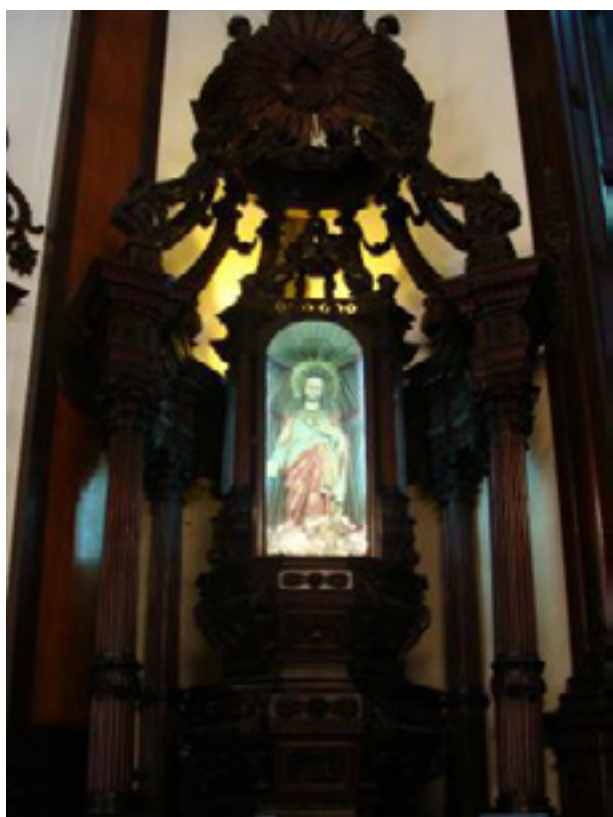
**Fig.03:** 2010, Mateus Rosada e Juliana Binotti P. Scariatto, Elevação da Igreja da Boa Morte em 1893 - atual, desenho eletrônico, Limeira.



**Fig.04:** 2011, Mateus Rosada, Interior da Catedral Metropolitana, Fotografia, Campinas.



**Fig.05:** 2012, Mateus Rosada, Interior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assumpção, Fotografia, Limeira.



**Fig.06:** 2011, Mateus Rosada, Altar colateral da Catedral de Campinas, com arremate em volutas e cúpula, Fotografia, Campinas.



**Fig.07:** 2009, Mateus Rosada, Altar colateral da Igreja da Boa Morte, com arremate em volutas e cúpula, Fotografia, Limeira.



Fig.06: 2009, Mateus Rosada, Pintura decorativa em uma janela da estratigrafia (Detalhe), A pintura mais clara é a 1976 e a mais escura e com filetes dourados é a de 1931, Fotografia, Limeira.

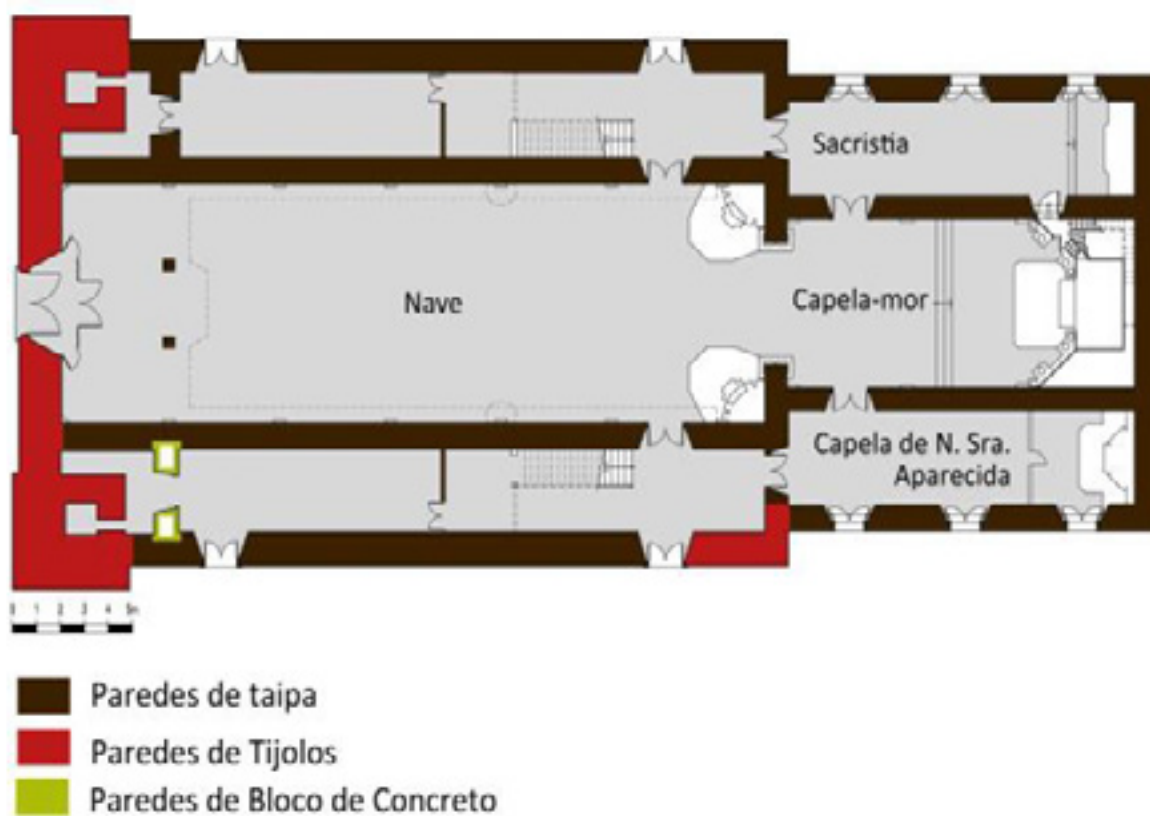


Fig.07: 2011, Mateus Rosada e Juliana Binotti P. Scariato, Planta atual da Igreja da Boa Morte, com indicação das técnicas construtivas empregadas nas paredes, desenho digital, Limeira.



### Referências Bibliográficas

- AGOSTINI, Ângelo; CAMPOS, Américo de; REIS, Antonio Manoel dos. (ed.). **Cabrião**: semanário humorístico (1866-1867). 2. ed. São Paulo: Unesp, Imprensa Oficial, 2000.
- AROUCHE, Júlio de. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade da Limeira, Província de S. Paulo. In: **Archivo Pittoresco, Semanario Ilustrado**. 9º Anno. V. 9, Lisboa: Editores Castro Irmão & Cª, 1866, p. 207-8.
- AUGUSTI, Valquíria Maria; BOSCHIERO Daniela; RUY, Daniele Poletti. **A festa e a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção**: patrimônios a serem preservados. Caderno Virtual de Turismo, v. 5, n. 2, 2005.
- BARROS, Henrique Sampaio de. **Relatório apresentado à Assembleia Geral da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção**, de Limeira. Limeira: o autor, 3 set 1931. Documento datilografado.
- BUSCH, Reynaldo Kuntz. **História de Limeira**. 3 ed. Limeira: Sociedade Pró-Memória, 2007.
- CARITÀ, Wilson José. **Breve História da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção**. Limeira: o autor, 1998.
- FALCOSKI, Luis Antonio Nigro, et al. **Cooperação internacional Brasil-Itália**. 2005. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/sri/CooperacaoInternacional/Docs\\_CoopItaliana/AraraquaraSaoCarlos.doc](http://www.planalto.gov.br/sri/CooperacaoInternacional/Docs_CoopItaliana/AraraquaraSaoCarlos.doc)>. Acesso em: 21 dez 2009.
- FREITAS, Sérgio. **A Nobreza Brasileira de A a Z**. Página transcrita do Archivo Nobiliarchico Brasileiro dos barões Smith de Vasconcellos, com adendas e correções Disponível em <<http://www.sfreinobreza.com/NobC1.htm>>. Acesso em 02 dez 2011.
- LEITE, Ricardo. **Catedral Metropolitana de Campinas, um templo e sua história**. Campinas: Komedi, 2004.
- LIMEIRA. Câmara Municipal. **Actas da Câmara Municipal**. Limeira, 1880-1884.
- \_\_\_\_\_. **Actas da Câmara Municipal**. Limeira, 1884-1889.
- PEREIRA, Juliana Binotti. **Memorial de Restauro**: Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção. Monografia (Especialização). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, 2004.
- ROCHA, Alexandre Luiz. A Igreja da Boa Morte e a taipa de pilão. In: **Revista Enfoque**. abr 1988. p. 05.
- ROSADA, Mateus. **Sob o signo da Cruz: Igreja, Estado e Secularização** (Campinas e Limeira, 1774-1939). Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. São Carlos, 2010.
- TSCHUDI, Johann Jakob von. **Viagem às Províncias do Rio de Janeiro e São Paulo**. São Paulo: Martins, 1953.

## O 'RETRATO DO INTRÉPIDO MARINHEIRO SIMÃO' E AS POSSIBILIDADES DE REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA ARTE DO SÉCULO XIX

*Nara Petean Marino<sup>1</sup>*

O Retrato do Intrépido Marinheiro Simão carvoeiro do vapor Pernambucana (1853-57) (figura 1), pintado por José Correia de Lima, pode ser caracterizado como uma exceção no panorama da representação de negros no Brasil até meados do século XIX, panorama esse que se constitui basicamente do registro iconográfico produzido por viajantes. Isso porque a obra de Correia de Lima é um retrato, no qual o personagem não pertence à galeria de personagens retratáveis, a saber, dignos membros da elite, mas, ao contrário, trata-se de um marinheiro negro. Assim, vamos verificar os diálogos que a obra de Correia de Lima estabelece com a iconografia de negros produzida no Brasil, bem como verificar que diálogos ela estabelece com outras imagens, produzidas aqui ou na Europa, observando quais são as possibilidades para o negro fazer-se representar na arte nesse período.

O pintor José Correia de Lima, discípulo do mestre francês Jean-Baptiste Debret, foi um dos primeiros alunos a se formar na Academia Imperial de Belas Artes. Depois, tornou-se professor de pintura histórica e era um frequente participante das Exposições Gerais promovidas pela AIBA. Boa parte de sua obra compõe-se de retratos, em especial, da família imperial. Correia de Lima faleceu em 1857 e, como entre os anos de 1853 e 1858 não houve exposições, o Retrato do Intrépido Marinheiro Simão veio a público apenas na Exposição de 1859, exposto pelo pintor Augusto Muller. Essa informação é importante, uma vez que desconhecemos a data exata da produção do retrato e porque ele aparenta não estar finalizado.

O personagem retratado, o marinheiro Simão, original de Cabo Verde, era livre e foi responsável por salvar 13 pessoas do naufrágio do vapor Pernambucana, que saiu no dia 6 de outubro de 1853 do Rio Grande do Sul, com destino ao Rio de Janeiro, tendo naufragado já nos primeiros dias da viagem. Seu feito rendeu-lhe destaque na imprensa da época. Em sua homenagem, foram publicados, além de notícias, poemas e gravuras. As gravuras apresentam-no em trajes formais e circularam tanto no Brasil, na Marmota Fluminense (figura 2), como em Portugal, através da Revista Estrangeira (figura 3). A imagem de Simão, publicada na imprensa, circula entre o público leitor, integrando a cultura visual do período; a circulação da imagem desse personagem dá a ele uma visibilidade até então impossível; Simão torna-se conhecido, passa do invisível para o visível, se colocando como uma possibilidade de representação.

A imagem do indivíduo Simão afasta-se da iconografia de negros produzida no Brasil até meados do século XIX. Não por acaso, a maior parte do registro iconográfico de negros dessa época ilustra o negro no mundo do trabalho. E também não é por acaso, segundo Eneida Sela (2008), em seu livro *Modos de ser, modos de ver*, que as palavras 'negro', 'africano' e 'escravo' eram utilizadas com a mesma conotação. O mundo do trabalho presente na iconografia engloba não apenas a escravidão urbana, mas também o trabalho nas fazendas, destacando-se o trabalho braçal e manual, trabalho esse que não era digno do homem branco. Também se fazem presentes os temas da chegada dos africanos ao Brasil, a venda destes como escravos, o trabalho nas fazendas e os castigos.

---

<sup>1</sup> Graduanda em História pela UNIMEP. Esse trabalho faz parte do projeto de Iniciação Científica, com bolsa-auxílio da FAPESP.



Debret, ao representar o mercado de escravos (figura 4), pinta os negros em formas esqueléticas, com trapos esfarrapados envolvendo seus corpos e cabelos raspados. A forma esquelética dos corpos e o horror a esse ‘infame comércio’ pode ser observada em grande parte dos relatos e imagens produzidos por viajantes. Há, no entanto, aqueles que fogem a esse padrão de representação, como Paul Harro-Harring, pintor e escritor dinamarquês e um destacado antiescravista. Suas figuras não são esqueléticas nem apáticas, mas se esquivam dos ‘cutucões’ de senhores brancos (figura 5). O tom caricaturesco, como destaca Boris Kossoy (1994), revela o grotesco da situação e coloca em evidência que o negro é visto como objeto.

A temática recorrente do trabalho se destaca também no gênero chamado “costumbrismo” (ou pintura de tipos e costumes, como fica mais conhecida no Brasil), numa tipologia de trabalhos tanto no campo como na cidade. São famosas as ‘figurinhas’ de Joaquim Cândido Guillobel (figura 6), ou as de Joaquim Lopes de Barros, nas quais os negros são representados em diversos ofícios, sendo bastante clara a exposição dos negros como tipos. A representação tipológica também está presente quando se fala de etnias africanas ou, como eram chamadas na época, raças ou nações, como *Escravos de Benguela e Congo*, de Johann Moritz Rugendas.

Os estrangeiros que chegavam ao Rio de Janeiro deparavam-se, surpresos, com uma enorme quantidade de negros *seminus*, das mais diversas localidades da África. A princípio, essa massa negra parecia homogênea, mas, rapidamente, as peculiaridades de raça – ou nação – saltavam aos olhos dos observadores. A partir daí, o interesse se volta para a observação e registro dessas particularidades, que correspondiam às características comuns de uma dada nação. Assim, distinguem-se os angolanos dos congolezes, os minas dos hotentotes. O negro era então representado como uma ‘vitrine’ de sua nação.

O registro dessa diversidade perpassava pelas vestimentas, adereços, traços fisionômicos e marcas no corpo e na face, típicas de cada nação, além da ocupação exercida enquanto escravo. Enquanto que os traços fisionômicos, bem como as qualidades não físicas dos negros, eram considerados como aspectos negativos, o corpo dos africanos se constitui num dos principais focos de atenção do viajante europeu, desacostumado que estava com essa diversidade humana. Através de um olhar disciplinado, o europeu via no negro um dos mais belos modelos da “estatuária antiga”, um verdadeiro corpo ‘apolíneo’, nas palavras de Eneida Sela (2008). Ela explica que a referência a modelos greco-latinos para descrever os corpos dos negros “é respaldada por um interesse surgido mais fortemente ainda no século XVIII, nas academias de belas-artes europeias, pela representação plástica dos negros” (SELA, 2008: 241).

Os corpos *seminus*, destacando a perfeição da forma física, são uma constante na representação do negro. Fosse para tentar ser fiel à realidade, ou para exibir o belo corpo do negro, como era considerado, o fato é que os negros eram geralmente representados com o peito à mostra. José Correia de Lima, ao retratar um negro, não faz diferente. A camisa aberta do marinheiro Simão deixa à mostra o tórax do personagem. Mesmo que Simão não seja mostrado de corpo inteiro, o artista deixa entrever a forma física de seu corpo, indo ao encontro da forma contemporânea de representação dos negros.

O diálogo que o retrato do marinheiro Simão trava com esta iconografia parece se restringir a aspectos formais – a representação plástica do corpo do negro. Não podemos deixar de atentar que uma grande diferença entre o retrato pintado por Correia de Lima e a iconografia que acabamos de ver é o próprio personagem de Simão. Ele não é escravo, e, portanto foge à representação em que o negro costumeiramente aparece. Tampouco ele está disposto como um tipo. Nos tipos, a individualidade do negro não costuma ser destacada, mas, ao contrário, eles são uma representação de um determinado grupo. Poucas vezes podemos ler o nome

desses negros nas legendas das imagens. O retrato de Correia de Lima leva o nome do negro no título: Simão. Diferentemente das outras imagens, o retrato do marinheiro nos permite conhecer seu nome, atribuir-lhe uma identificação. Ademais, importante ressaltar: é um retrato.

No gênero retrato, a identidade é fundamental, conforme aponta Renata Bittencourt em sua dissertação de mestrado. Tal identidade vai além da semelhança física com a pessoa retratada, indo ao encontro de uma individualidade invisível, subjetiva e abstrata (BITTENCOURT, 2005). A identidade de uma pessoa se constitui da aparência física, um nome que se refere só a ela, uma função social que se dá em relação a outros e ao ambiente social, e a consciência de que essa pessoa se distingue de qualquer outra (BRILLIANT, 2002). E, uma vez que esse gênero se ocupa da individualidade, ele é comumente associado à nobreza, aos indivíduos de destaque da elite da sociedade, e não à massa anônima de escravos ou proletários. Os retratos estão carregados de sentido simbólico, tanto na postura do retratado, como em seus gestos e acessórios.

Quando procuramos por retratos de negros, produzidos no Brasil, Europa e América do Norte, já percebemos logo que se trata de uma retratística incomum. E, dentro dessa retratística, há obras emblemáticas com as quais o Retrato do Intrépido Marinheiro Simão se relaciona. Começamos pelo Retrato de Jean-Baptiste Belley, de Anne-Louis Girodet-Trionson, de 1797 (figura 7). Belley foi um importante ativista do levante de São Domingos, atual Haiti, e um dos integrantes da Convenção Nacional de Paris, responsável por abolir a escravidão nas colônias francesas temporariamente. Segundo Honour (1989), nada se sabe das circunstâncias da produção desse retrato: se ele foi uma encomenda de Belley ou se foi uma ideia do próprio Girodet. No retrato, Belley aparece apoiado no busto do abade Guillaume-Thomas-François Raynal, cuja brancura do que aparenta ser mármore contrasta com a cor negra da pele de Belley. Raynal era um filósofo anti-colonialista, inimigo da inquisição e defensor da abolição, que morrera apenas um ano antes da realização desse retrato. Essas duas figuras, juntas na mesma imagem, sugerem os princípios republicanos de um lado, e sua demonstração prática, de outro (BRILLIANT, 2002). Encontramos diversas leituras referentes a essa obra, mas vamos nos prender aqui às motivações para a produção de tal obra.

Quando Girodet pintou o retrato de Belley, este já estava a caminho de volta a São Domingos. Belley veio para a França junto com outros cinco representantes, formando a Convenção Nacional de Paris. Quando a Convenção terminou seu trabalho, cada um dos integrantes foi absorvido pelo corpo legislativo. E assim foi com Belley, que, no entanto, permaneceu atuante por apenas três anos, até que, em 1797, ele volta para São Domingos e desaparece dos registros históricos. Outros atuantes do levante de São Domingos tiveram mais destaque político: é o caso de Toussaint Louverture, comandante-em-chefe da revolução, e Henry Christophe, que serviu abaixo de Toussaint e que se tornou, em 1806, presidente do Haiti, proclamando-se rei em 1811. Ambos foram também registrados imagetivamente. Apesar de Toussaint e Christophe terem uma significação maior na história do levante de São Domingos, suas imagens jamais tiveram um lugar comparado ao retrato de Belley, que se tornou, posteriormente, o personagem mais famoso desta revolução. E a fama de Belley deriva da obra de Girodet, que o registrou não por sua importância histórica, mas por sua importância política dentro daquele período (HONOUR, 1989).

A possibilidade de representar artisticamente um negro dentro de um gênero destinado, mais comumente, à elite, é a chave para interpretar a pintura de José Correia de Lima. Aqui, podemos fazer uma aproximação importantíssima com a pintura de Girodet, a saber, o pretexto para a pintura do negro. Até meados do século XIX, pintar um negro, seja no Brasil, na Europa, ou nos Estados Unidos, significava, na grande maioria das vezes, representar um escravo ou ex-escravo. No entanto, quando vemos retratos de negros, vemos que não

é essa a tônica dominante, mas o que prevalecia era o pretexto, o motivo pelo qual tal negro se tornou uma possibilidade de representação: a atuação no levante de São Domingos ou a heroica atitude de salvar pessoas de um naufrágio...

Outro retrato que também nos apresenta um pretexto similar é o Retrato de Cinqué de Nathaniel Jocelyn (figura 8). Cinqué era um dos três africanos trazidos a bordo do *Amistad*, com destino a Cuba, que liderou um motim e tentou voltar à África a nado. Sem sucesso, o grupo foi levado à corte nos Estados Unidos, que decidiu pela sua liberdade. O retrato de Cinqué mostra o escravo à frente de um cenário africano, trazendo na mão um bastão de bambu, o que remete à sua origem, e também a um cetro, atributo de sabedoria e autoridade. Segundo Honour, (1989), este retrato foi encomendado por Robert Purvis, um atuante na luta pela abolição da escravidão nos Estados Unidos. A história do *Amistad* teve forte repercussão na época, e foram publicadas na imprensa da época ou de forma avulsa litografias principalmente de Cinqué, mas também de outros integrantes do motim, e de cenas dos conflitos, atiçando a curiosidade do público.

Apesar da repercussão do motim a bordo do *Amistad* e das declarações elogiosas a Cinqué, a exibição do retrato pintado por Jocelyn não se deu sem conflitos. Quando enviado para o Artist Fund Society of Philadelphia, foi rapidamente devolvido com uma carta argumentando que a exibição dessa obra poderia provocar danos, inclusive para a instituição, dadas as agitações causadas pela repercussão desse caso. Robert Purvis, quem encomendou o retrato, foi enfático ao afirmar que as razões para a rejeição se davam pelo fato de que Cinqué era um herói, e um negro não tinha o direito de ser herói (HONOUR, 1989).

Uma importante diferença que distancia o retrato pintado por Correia de Lima e o de Nathaniel Jocelyn é que não vemos no retrato do marinheiro Simão a carga de exotismo presente no retrato de Cinqué, no qual o fundo, que nos remete à África, dialoga muito mais com o pitoresco. Um outro aspecto que distancia Simão de Belley e Cinqué, é que Simão não era escravo, e seu retrato não possui referência direta à escravidão – ou à sua abolição.

No entanto, cabe ressaltar que as trajetórias de Cinqué e de Simão são bastante parecidas. Ambos são heróis, cujos feitos renderam-lhes destaque na imprensa da época, justificando a pintura de seus retratos. Infelizmente, não temos informações sobre quem encomendou o Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, se foi encomendada pelo próprio Simão, ou se foi uma iniciativa do pintor Correia de Lima. No entanto, tais lacunas não podem nos esquivar de produzir hipóteses sobre a produção dessa obra. A leitura que Renata Bittencourt (2005) faz dessas obras se revela acertada quando afirma que ambos os retratados exibem as feições serenas de um heroísmo modesto. Tanto Cinqué quanto Simão denotam bravura, virilidade, de modo dignificante, como atestam os pressupostos neoclássicos da pintura pedagógica, que pretende realmente ensinar valores éticos. Dessa forma, ao retratar um herói, mesmo que negro, Correia de Lima não foge ao padrão do neoclassicismo propagado pela Academia Imperial de Belas Artes, uma vez que sua pintura tem o caráter pedagógico de ensinar valores edificantes. A forma, portanto, dessa obra se enquadra no padrão, cuja excepcionalidade reside apenas na temática. Também não foge ao padrão do gênero retrato. O retratado é apresentado em três quartos, com o corpo levemente inclinado, tendo ao fundo um céu tempestuoso, como figura em muitos outros retratos da época, como alguns dos famosos retratos pintados por Joshua Reynolds, da Royal Academy, de Londres.

Após vislumbrarmos diferentes exemplos de imagens nas quais o negro aparece, verificamos que a excepcionalidade da obra Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, de José Correia de Lima, se dá, a princípio, na relação entre tema e suporte, ou seja, a presença do negro dentro do gênero do retrato. É importante

---

ressaltar, assim, que esta obra é uma exceção que encontra seus pares, e que o negro se faz presente na arte no século XIX para além da iconografia produzida por viajantes, na qual o negro está inserido no mundo do trabalho. De exceção a exceção, uma galeria de imagens vai se formando diante dos nossos olhos, na qual cada obra resguarda sua singularidade, ainda que diálogos sejam estabelecidos.



**Figura 1 (1853-57) José Correia de Lima**  
**Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana (1853-57)**  
 Óleo sobre tela, 92,5 x 72,3 cm. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro



**Figura 2 (1853) s/a**  
**Simão Gravura Marmota Fluminense, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1853**



**Figura 3 (1853-4) s/a**  
**O preto Simão, salvador dos náufragos da Pernambucana**  
 Gravura Revista Estrangeira, Lisboa, 1853 – 1862



**Figura 4 (1835) Jean-Baptiste Debret**  
**Mercado da rua do Valongo. Litografia.**  
 Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, v. 2





**Figura 5 (1840) Paul Harro-Harring Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África. Aguada. Tropical Sketches from Brazil.**



**Figura 6 (ca. 1814). Joaquim Cândido Guillobel Sem título**  
Aguada e aquarela sobre papel. Coleção Candido Guinle de Paula Machado



**Figura 7 (c. 1797) Anne-Louis Girodet-Trioson Retrato de Jean-Baptiste Belley**  
Carvão, grafite, tinta e guache sobre papel, 369 x 303 mm.  
The Art Institute of Chicago, Chicago



**Figura 8 (1840) Nathaniel Jocelyn Retrato de Cinqué (1840).**  
Óleo sobre tela. New Haven Colonial Historical Society, New Haven.

### Referências Bibliográficas

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX**. 2005. Dissertação de Mestrado, Ifch-Unicamp, Campinas, 2005.

BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. London: Reaktion, 2002.

HONOUR, Hugh. **The image of the black in Western art**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989, v. 4, pt. 1.

KOSSOY, Boris. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Edusp, 1994.

MARMOTA FLUMINENSE. *Jornal de modas e variedades*. Rio de Janeiro; Empresa Typographica Dous de Dezembro. Impressões da Casa Imperial, 11 de novembro de 1853, n. 417. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906\\_1853\\_00417.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1853_00417.pdf)>.

REVISTA ESTRANGEIRA. Lisboa, Typographia de Castro & Irmão, 1853-1862. Disponível em [http://books.google.com.br/books?id=tK8iAQAIAAJ&pg=PA186&lpg=PA186&dq=o+marinheiro+-sim%C3%A3o&source=bl&ots=ejOs-5ujiX&sig=7fJNSTHBsa47PAw6vI1eZaCuy3Q&hl=pt-BR&ei=3ojLTOy5Mcqs8Abqptz8Bg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=7&ved=0CDQQ6AEwBg#v=onepage&q=o%20marinheiro%20sim%C3%A3o&f=false](http://books.google.com.br/books?id=tK8iAQAIAAJ&pg=PA186&lpg=PA186&dq=o+marinheiro+-sim%C3%A3o&source=bl&ots=ejOs-5ujiX&sig=7fJNSTHBsa47PAw6vI1eZaCuy3Q&hl=pt-BR&ei=3ojLTOy5Mcqs8Abqptz8Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CDQQ6AEwBg#v=onepage&q=o%20marinheiro%20sim%C3%A3o&f=false)

SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser, modos de ver**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2008.

## A CRUZ DE ANHANGUERA: UM PROJETO DE MÁRIO PENTEADO PARA A SERRA DOS PIRENEUS

*Patrícia Bueno Godoy<sup>1</sup>*

No ano de 1927 iniciou-se no alto da Serra dos Pireneus, junto à cidade de Pirenópolis, Goiás, a celebração anual em louvor à Santíssima Trindade, conhecida também por Festa do Morro. Em 1933, o arcebispo de Goiás Dom Emanuel Gomes de Oliveira (1874-1955), sensibilizado pela romaria que seguia para o topo da montanha sempre no mês de julho lança a pedra fundamental para a construção no local da Cruz de Anhanguera<sup>2</sup>. Naquele tempo o arcebispo se encontrava envolvido com as ações promovidas para modernização do estado, presidindo a comissão encarregada pela escolha do local para a construção da nova capital, a cidade de Goiânia. No mesmo ano, a comissão instituída pelo Interventor do Estado Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979) lança a pedra fundamental da nova capital, próxima à região de Campinas (FLEURY, 2007: 35). Para além do seu profícuo trabalho na administração e estruturação da Província Eclesiástica de Goiás, Dom Emanuel destacou-se também com uma atuação marcante no que diz respeito ao desenvolvimento cultural, educacional e político do estado.

O partido estético, ainda embrionário, para a construção da nova capital apontava para o futuro, queria-se moderno. Da mesma forma, sob a liderança de Dom Emanuel o poder conservador da Igreja Católica procurava se renovar, também esteticamente. Em 1934, o arcebispo decide confiar a um jovem engenheiro-arquiteto paulista o projeto para um monumento religioso e histórico a ser erigido no alto da Serra dos Pireneus.

Mário Camargo Penteado (1905-1984), nascido na cidade de Campinas, SP, formou-se na Escola Nacional de Belas Artes em 1931. Em 1934, fixou escritório próprio na cidade natal após ter trabalhado em associação com o engenheiro José Gerin Neto. Mário Penteado realizava a parte gráfica e acompanhava pessoalmente a execução de cada projeto. No mesmo ano construiu sua segunda obra, considerada a primeira casa modernista de Campinas. As luminárias da entrada da residência foram encomendadas a Gregori Warchavchik (1896-1972), por sua vez, autor da primeira casa modernista da capital paulista e concluída em 1928 (ZAKIA, 2004: 94-95).

Assim como Warchavchik, Mário Penteado abriu as portas de sua casa modernista para a visitação pública. A residência recebeu em três dias cerca de quatrocentos visitantes, como esclarece o livro de presença disponibilizado pelo arquiteto. A primeira assinatura ali registrada foi a do Arcebispo de Goiás Dom Emanuel. Se a intenção do arquiteto campineiro era a divulgação do seu escritório seu intento foi plenamente atendido. A casa modernista parece ter arrebatado visualmente Dom Emanuel. Naquele momento se estabelecia a associação entre nossos dois protagonistas, numa parceria selada pela frase que o arcebispo fixou após sua assinatura: “Se procurar um monumento novíssimo (da arte moderna), olha em redor”<sup>3</sup>.

E a encomenda do monumento moderno se fez. Não foram localizadas informações mais precisas sobre o projeto, cujo aspecto externo foi divulgado pela revista carioca *Ilustração Brasileira*<sup>4</sup> [fig. 1]. Na edição de novembro de 1935, o periódico publica ao lado do desenho informações complementares sobre as funções e proporções do edifício. Este esclarece que a Cruz de Anhanguera foi originalmente idealizada para

<sup>1</sup> Professora Doutora da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG).

<sup>2</sup> TRINDADE, José. Homenagem às Bandeiras Paulistas. *Jornal Brasil Central*. Bonfim-Goiás, 30 jul. 1938. p. 1.

<sup>3</sup> Zakia, Mário Penteado: arquiteto e obra. *Saráu Memória e Vida Cultural de Campinas*. V. 3, N. 3, Dez. 2004. Unicamp

<sup>4</sup> *Revista Ilustração Brasileira*, Nov. 1935, p. 41.

cumprir quatro funções essenciais. Com dezesseis metros de altura o edifício atuaria como símbolo histórico para celebrar a memória do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva. Sua implantação a 1385 metros de elevação funcionaria como marco geográfico da divisão das bacias Amazônica, Platina e São Francisco. Como local de peregrinação acolheria os romeiros, que seguiam para o local desde 1927, em uma capela dedicada à Santíssima Trindade a ser instalada na base do edifício [fig. 2]. Acima da capela, a torre de quatro faces exibiria a cruz latina em vitrais iluminados interiormente que “serviriam de referência para os viajantes de terra e de ar”, funcionando como uma espécie de farol do cerrado. A Cruz de Anhanguera não foi erigida, nunca avançou para além da base em concreto armado encomendada por Dom Emanuel ao construtor Waldemar Waldof (Catedral Metropolitana, 2010: p. 14) sobre a qual se construiu posteriormente uma pequena ermida dedicada à Santíssima Trindade dos Pireneus (JAYME, 2002: p. 77).

Se o texto publicado define bem as funções didáticas do edifício, por outro lado deixa a desejar quanto à descrição da sua aparência. O desenho ali reproduzido é despojado de elementos decorativos, ressalta apenas o jogo de volumes entre a base e a torre. A aparência interna não é mencionada assim como não são delineados outros aspectos como o processo construtivo, o revestimento, a cor e o desenho dos vitrais. Na ausência desses dados recorreremos a uma breve análise do conjunto de experiências estratificadas e do sistema de relações que emanam do projeto desde sua primeira publicação, pulverizados na cenografia do Altar Monumental do Primeiro Congresso Eucarístico de Goiânia (1948) e na torre da Catedral Metropolitana de Goiânia (1966).

#### A Cruz de Anhanguera e seus desdobramentos

A arquitetura modernista despontou no Estado de São Paulo devido a iniciativas públicas e individuais. Em 1908 inaugura-se a estação ferroviária de Mairinque, projetada em 1905 pelo arquiteto Victor Dubrugras. Trata-se de uma obra precursora já que admite a construção em concreto armado por meio da exploração das possibilidades estéticas do material (Arquitetura na formação do Brasil, 2008: p. 317). Das iniciativas individuais destacamos aqui as residências construídas por Gregori Warchavchik em São Paulo e Mário Penteadó, em Campinas, respectivamente em 1928 e 1934. Naqueles anos outras ações relevantes encaminham a arquitetura modernista brasileira para um reconhecimento internacional. Em 1931, no Rio de Janeiro, Warchavchik e Lúcio Costa projetam e constroem a Vila Operária da Gamboa. Em 1936, o movimento moderno brasileiro já apresenta conquistas e o reconhecimento internacional se aproximava rapidamente. O convite feito a Le Corbusier, para integrar a equipe de jovens arquitetos na condição de assessor para a concepção do projeto para o Edifício do Ministério da Educação e Saúde, extraiu elogios da crítica internacional. Hoje, o Palácio Gustavo Capanema transformou-se em ícone da arquitetura modernista brasileira e internacional.

Essa conquista foi beneficiada pelo crescimento rápido da construção civil. Os investimentos públicos e privados estabelecem uma renovação do modo de viver da sociedade, ao mesmo tempo em que os valores ideológicos nacionalistas se associam a uma grande quantidade de empreendimentos. Novos equipamentos públicos e infraestruturas surgem para melhorar a vida cotidiana, a arquitetura comercial amplia os espaços de entretenimento, teatros e salas de cinema estabelecem uma nova imagem para a cidade. Esses signos modernizadores aparecem no projeto da nova capital do Estado de Goiás, cuja pedra fundamental foi lançada em 1933. Para o governo daquele estado, a mudança da capital da cidade de Goiás para as imediações de Campinas significava um investimento necessário para o desenvolvimento econômico (PALACÍN, 2008: p. 158-159). A função múltipla da Cruz de Anhanguera surge dentro deste contexto.

A concepção da Cruz de Anhanguera enfatiza o jogo de volumes, os elementos geométricos e angulosos

expressam a vontade da utilização do concreto armado como material estrutural. No entanto, a produção de Mário Penteadó realizada na década de 1930 apresenta frequentemente o uso corrente da alvenaria na realização de edifícios públicos e privados. Naqueles anos o arquiteto incorpora o estilo Art Deco em sua produção ao mesmo tempo em que trabalha com outras tendências estilísticas, como o neocolonial e a de um modernismo mais radical (ZAKIA, 2004: p. 32). O que difere a produção Art Deco da modernista é o teor mais decorativo, no Art Deco a ornamentação e os materiais diversificados exploram as formas geométricas ou motivos estilizados, extraídos da natureza ou de fontes clássicas; a simetria comanda a composição e a volumetria é marcada por elementos gráficos num jogo dinâmico entre as linhas verticais, horizontais e curvas.

O projeto para a Cruz de Anhanguera traz uma base quadrangular e uma torre com jogos volumétricos simétricos a formar a cruz latina em cada uma das quatro faces. O monumento expressa o movimento de ascensão, as linhas ortogonais enfatizam essa intenção. Quanto ao estilo do edifício, ao seu tempo foi descrito como uma “cruz de estilo cubista”<sup>5</sup>. Em relação ao sistema construtivo, não foi possível determinar se trataria de uma construção em alvenaria, um princípio construtivo tradicional, ou em concreto armado.

Após 1935, a ideia da construção de um monumento na Serra dos Pirineus foi reavivada diversas vezes. Os periódicos nos contam um pouco mais sobre essa trajetória. O jornal goiano Brasil Central faz menção à intenção da construção do projeto de Mário Penteadó nos anos de 1938, 1940 e 1941. Nessas ocasiões desaparece o título inicial e o projeto passa a ser documentado com outras designações, como, “Homenagem às Bandeiras Paulistas”, “Monumento”, “Santuário”, “Monumento Nacional”, “Cruz-Marco” e “Cruz-Monumento”. Em 1940, no jornal carioca o Correio da Manhã<sup>6</sup>, o projeto é novamente reproduzido sob o título de “Monumento Nacional”. Nesta edição, com texto aparentemente elaborado por Dom Emanuel, pela primeira vez as dimensões do edifício são divulgadas, no entanto, ao observá-las percebe-se uma alteração nas proporções dos seus volumes originais<sup>7</sup>.

Em 1938, o Padre José Trindade compara a Cruz de Anhanguera à estátua do Cristo Redentor (1931). Ambas com disposição similar, no alto de uma elevação com vista privilegiada da paisagem, têm em comum um caráter evangelizador para o fortalecimento do catolicismo. Enquanto a cruz monumental abençoa o “coração geográfico da Pátria”, o Cristo no Corcovado com seus braços estendidos é o “emblema da Redenção humana e marco da fé” da capital do país<sup>8</sup>. Nas duas situações encontramos a arte associada ao poder conservador da Igreja Católica, a religião e a cruz, duas importações europeias bem sucedidas e unidas em projetos devocionais monumentais (HILLER, ESCRITT, 1997: p. 199).

Em 1948, sob o título “Monumento Nacional no alto dos Pirineus em Goiás”<sup>9</sup>, o projeto de Mário Penteadó aparece redesenhado, sugerindo a incorporação das dimensões divulgadas pelo arcebispo anteriormente [fig. 3]. Publicado no caderno em homenagem ao jubileu episcopal de Dom Emanuel, constata-se que esta nova configuração dá um aspecto mais denso ao monumento, a base alonga-se horizontalmente gerando a sensação de compressão emitida pelo peso da torre. Ao observarmos o projeto original sentimos que a distribuição dos volumes é mais equilibrada, com acentuação maior da verticalidade. Agora, alguns elementos decorativos são incorporados, o edifício passa a exibir três portas, duas a mais se comparado ao desenho original. Realizadas em bronze, estampam os “escudos heráldicos do Estado de São Paulo, na frente,

5 Jornal Brasil Central, 30 jul. 1938. p. 1.

6 Todos saberão, de longe, onde está o coração do Brasil: sobre o ‘Monumento Nacional’, fala-nos D. Emanuel Gomes de Oliveira, Arcebispo de Goiás. Correio da Manhã, 10 de outubro de 1940.

7 Correio da Manhã, na publicação de 10 de outubro de 1940. Dimensões: base de 7m x 5m, pedestal de 1,5m x 5m, cruz 9,5m x 4m e largura da cruz de 1,5m.

8 TRINDADE, Pe. José. “Homenagem às Bandeiras Paulistas”. Brasil Central, Bonfim-Goiás, 30 julho 1938. p. 1.

9 Vinte e cinco anos de benefícios ao Estado de Goiás: a Dom Emanuel Gomes de Oliveira primeiro arcebispo de Goiaz a voz agradecida de suas obras, 1948.



o de Goiás à direita, e o da Arquidiocese à esquerda”.

É significativo citar que na mesma publicação aparecem outros dois desenhos de projetos, estes realizados. O primeiro apresenta a fachada lateral para a “Catedral Provisória de Goiânia” [fig. 4] e o segundo, o projeto cenográfico para o “Altar Monumento” do Primeiro Congresso Eucarístico de Goiânia [fig. 5]. Embora a publicação não mencione, é explicitamente visível a correlação entre as concepções, todos tendo a Cruz de Anhanguera de Mário Penteadado como ponto de partida<sup>10</sup>.

Em 1948 é realizado o Primeiro Congresso Eucarístico de Goiânia. O evento foi organizado para celebrar os vinte e cinco anos da sagração episcopal do arcebispo de Goiás Dom Emanuel Gomes de Oliveira. Para as celebrações construiu-se um altar monumental diante o Palácio das Esmeraldas, na Praça Cívica, marco inicial da construção de Goiânia e residência oficial do governador do estado. Diante do desenho elaborado pelo engenheiro e arquiteto José Neddermeyer verifica-se que a composição de Mário Penteadado foi adaptada para integrar o altar do Congresso. Provavelmente, a ideia dessa adequação partiu de Dom Emanuel, já que este se manteve nos bastidores coordenando e direcionando as ações principais para a realização do evento. O corpo central da cenografia é composto por uma base cúbica encimada por uma torre, nesta, em suas quatro faces projeta-se a cruz latina. No topo, o arremate fica por conta da hóstia. Para os eventos noturnos a cenografia contava com iluminação própria a ressaltar os contornos da estrutura.

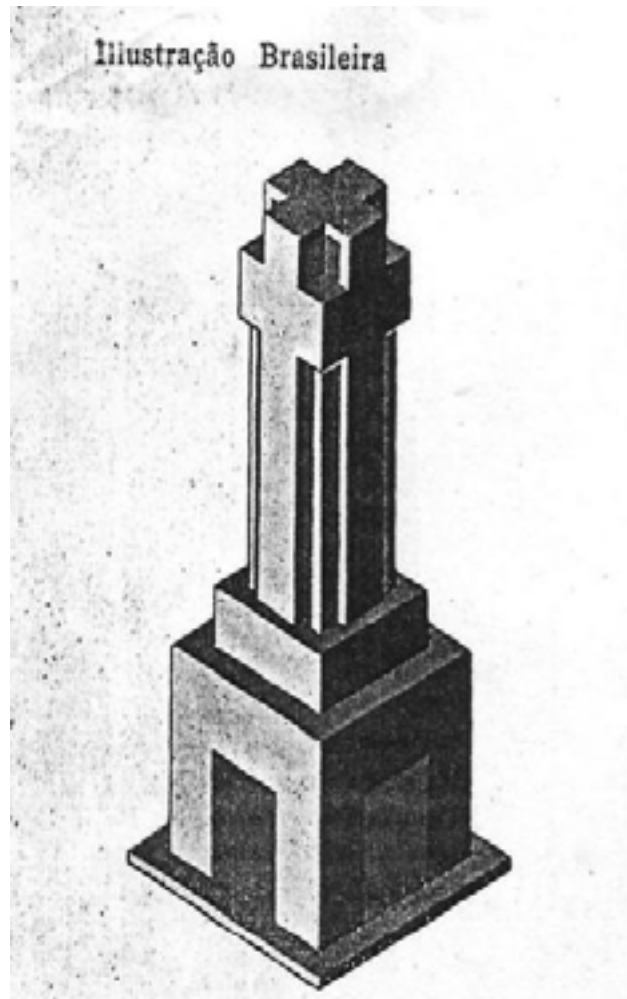
O Altar Monumento foi construído pelo artista de Belo Horizonte Perez Valdez, naquele momento reconhecido como especialista na organização de cenografias para exposições e congressos. Além do altar, Perez Valdez executou as arquibancadas e a ornamentação da Praça Cívica. Os trabalhos foram efetuados com profissionalismo, como atestou o bispo auxiliar Dom Abel Ribeiro em carta enviada a Dom Vicente Scherer (1903-1996), arcebispo metropolitano de Porto Alegre (GODOY, 2013: p. 233).

Embora não se tenha encontrado nenhum vínculo documental efetivo entre a Catedral Metropolitana de Goiânia [fig. 6] e a Cruz de Anhanguera, notamos certa evidência materializada em sua torre. A sessão cúbica, acima do pórtico, sustenta o componente longitudinal a exibir quatro cruces vazadas que durante a noite são iluminadas internamente. Sabe-se que a planta fora escolhida por Dom Emanuel, uma concepção do arquiteto salesiano Padre Paulo Consolini (1882-1961). Destinada à antiga Paróquia São João Dom Bosco, hoje Santuário de São João Del Rei, MG, o projeto foi executado nas duas cidades. Com algumas variações, a igreja mineira foi finalizada em 1952, quatorze anos antes da Catedral Metropolitana de Goiânia. A construção das igrejas irmãs se justifica ao sabermos que o santuário mineiro foi erigido sob a orientação de Dom Helvécio Gomes de Oliveira (1876-1961), arcebispo de Mariana e irmão de Dom Emanuel.

Podemos supor que a destituição das funções originais da Cruz de Anhanguera facilitou a apropriação e manipulação das formas para servir a outros contextos, sem, no entanto, despir-se das funções educativas e culturais. Há uma coerência ideológica que aproximam as três concepções artísticas aqui apresentadas. Do edifício integrado à natureza, no alto da Serra dos Pireneus, não permaneceu a simbólica homenagem a Bartolomeu Bueno da Silva, muito menos a ideia de demarcação geográfica. Permaneceu o conceito de marco religioso, um farol que se ilumina para guiar os olhares na direção da fé, a luz celestial da Igreja emanada pelo neon do Altar Monumento e disseminada pelos vitrais da Catedral Metropolitana de Goiânia. Nesse complexo percurso de uma arquitetura não realizada, não foi localizado qualquer indício da participação de Mário Penteadado nas adaptações empreendidas por Dom Emanuel para ao Altar Monumento e Catedral Metropolitana de Goiânia. Portanto, trata-se de um sistema de relações que ainda requer cuidada investigação.

---

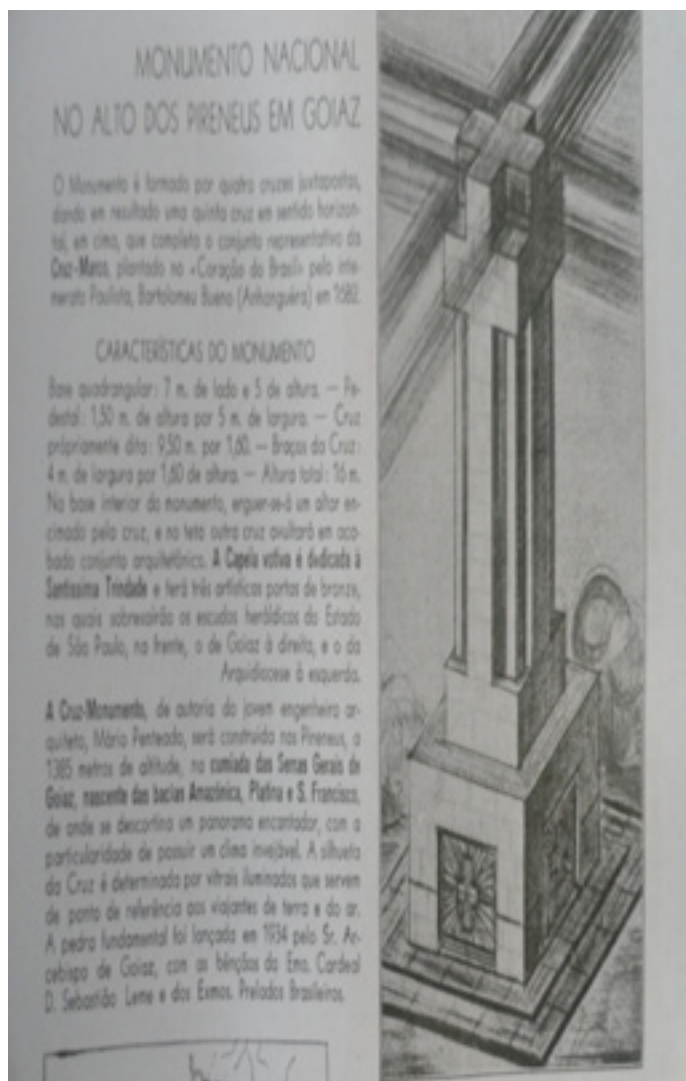
<sup>10</sup> Vinte e cinco anos de benefícios ao Estado de Goiás: a Dom Emanuel Gomes de Oliveira primeiro arcebispo de Goiaz a voz agradecida de suas obras, 1948.



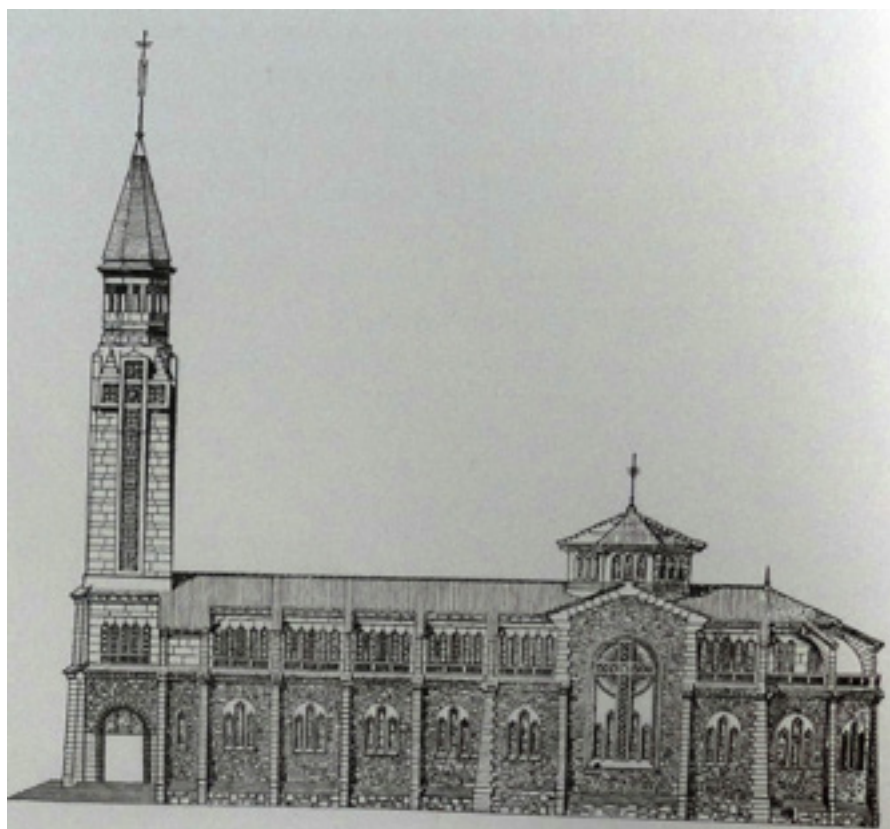
**Fig. 1 - Projeto de Mário Penteadó para a Cruz de Anhanguera**  
Fonte: Revista Ilustração Brasileira, 1935.



**Fig. 2 - Segunda Missa no Morro dos Pireneus - 1928**  
Alto da Serra dos Pireneus, Pirenópolis - GO  
Fonte: <http://festaspopulares.iesa.ufg.br/pages/3741>

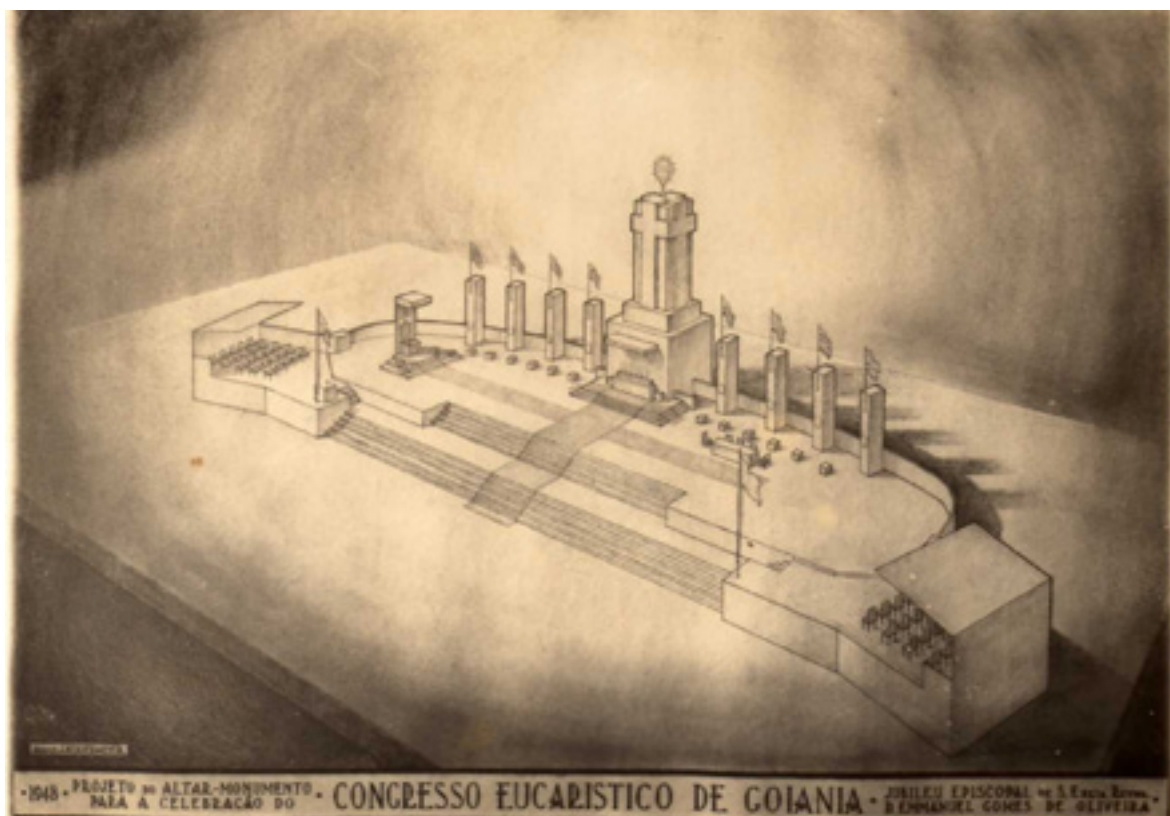


**Fig. 3 – Monumento Nacional do alto dos Pireneus em Goiás**  
**Fonte: Cônego José Trindade, Vinte e cinco anos de benefícios ao Estado de Goiás, 1948.**



**Fig. 4 – Projeto para a Catedral provisória de Goiânia**  
**Fonte: Cônego José Trindade, 25 anos de benefício ao Estado de Goiás, 1948**





**Fig. 5 - Projeto de José Neddermeyer para o Altar Monumento  
Primeiro Congresso Eucarístico de Goiânia, 1948.**

**Fonte: Cônego José Trindade, Vinte e cinco anos de benefícios ao Estado de Goiás, 1948.**



**Fig. 6 - Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora - Catedral Metropolitana de Goiânia, 2013  
Acervo pessoal**

### Referências bibliográficas:

Arquitetura na formação do Brasil / organizado por Briane Elisabeth Panitz Bicca e Paulo Renato Silveira Bicca. Brasília: UNIESCO, Instituto de Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional, 2008.

FLEURY, Nelson Rafael. Notas históricas. Goiânia: Ed. Da UCG, 2007. (Série memórias religiosas)

GODOY, P. B. O Altar Monumento do Primeiro Congresso Eucarístico de Goiânia – 1948. In: MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia, GO: UFG, FAV, 2013. Disponível em: <http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2013/043-eixo1.pdf>

HILLIER, Bevis; ESCRITT, Stephen. Art deco style. London: Phaidon, 1997.

JAYME, Jarbas. Casa de Pirenópolis / Jarbas Jayme, José Sisenando Jaime. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002. Vol. 1.

MELLO, Márcia Metran de. Goiânia: cidade de pedras e palavras. Goiânia: Ed. Da UFG, 2006.

MENEZES, Áurea Cordeiro. Dom Emmanuel Gomes de Oliveira: arcebispo da instrução. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2001.

PALACÍN, LUÍS. História de Goiás (1722-1972). Luis Palacín, Maria Augusta de Sant'Anna Moraes. Goiânia: Ed. Da UCG, Ed. Vieira, 2008.

SILVA, Cônego José Trindade da Fonseca e. Vinte e cinco anos de benefícios ao Estado de Goiás: a Dom Emanuel Gomes de Oliveira primeiro arcebispo de Goiás a voz agradecida de suas obras. Caderno impresso em homenagem ao jubileu episcopal de Dom Emanuel Gomes de Oliveira.

Vinte e cinco anos de benefícios ao Estado de Goiás: a Dom Emanuel Gomes de Oliveira primeiro arcebispo de Goiaz a voz agradecida de suas obras, 1948.

ZAKIA, Silvia Amaral Palazzi. Mário Penteadado: arquiteto e obra. Dissertação de mestrado. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2004.

\_\_\_\_\_. Mário Penteadado: arquiteto e obra. Campinas: Saráo Memória e Vida Cultural de Campinas. Vol. 3, N. 3, Dez. 2004. Disponível: [http://www.centrodememoria.unicamp.br/biblioteca/arquivos/sarao\\_vol3/revista3/sarao\\_texto\\_03.pdf](http://www.centrodememoria.unicamp.br/biblioteca/arquivos/sarao_vol3/revista3/sarao_texto_03.pdf). Acesso 29 set. 2013.

### Periódicos:

“A Cruz de Anhanguera: Um Grande Monumento Nacional”. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, Ano IX, n. 7, Nov. 1935, p. 41.

“Congresso Eucarístico de Goiânia”. O Popular, Goiânia, 6 junho 1948, p. 4.

“Dom Emanuel”. O Popular, Goiânia, 6 junho 1948, p. 1.

“Um grande acontecimento, o Congresso Eucarístico”. O Social, Goiânia, 12 junho 1948, p. 4.

TRINDADE, Pe. José. “Homenagem às Bandeiras Paulistas”. Brasil Central, Bonfim-Goiás, 30 julho 1938. p. 1.

### Diversos:

Correspondências, recortes de jornais, manuscritos e impressos pertencentes ao fundo do Primeiro Congresso Eucarístico de Goiânia, Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Universidade Católica de Goiás, Goiânia – GO.



## “LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA: ARTE, DESENHO INDUSTRIAL E DESIGN”

*Priscila Giselda Marques<sup>1</sup>*

*Fábio Lopes de Souza Santo<sup>2</sup>*

Passados exatos 25 anos da morte de Lygia Clark e 33 anos da de Hélio Oiticica, suas trajetórias ainda são motivo de investigações e pesquisas. Muitas questões a respeito de seus trabalhos já foram levantadas: nossa proposta aqui é lançar um outro olhar, pouco usual sobre seus trabalhos, interessa-nos aproximá-los das práticas e concepções do “Desenho Industrial” e “Design” – bem como indicar como outros artistas de sua geração também dialogaram com a transformação então em curso nesta prática e que caminhos abriram. Ao lançarmos hoje um olhar sobre a produção contemporânea de design notamos que algumas questões colocadas por essa produção parecem já estar latentes nos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica das décadas de 1960 e 1970.

Para Beat Schneider (2009) algumas questões foram fundamentais: para a aproximação entre Arte e Desenho Industrial ocorrida no início do século XX, a expansão do capitalismo e consequentes mudanças na sociedade industrial – além da Primeira Guerra Mundial que levou o mundo burguês a uma profunda crise, espiritual e material. Como resposta, alguns artistas se colocaram como objetivo superar o abismo existente na cultura entre “arte e vida” – vários movimentos artísticos da vanguarda histórica da vertente construtiva almejavam eliminar essa lacuna voltando-se para a indústria e a produção em massa.

Os chamados movimentos construtivos viram na máquina e na tecnologia a “possibilidade de fornecer bens acessíveis às camadas mais pobres da sociedade”. Conforme Schneider (2009, p.57), a aproximação entre Arte e Desenho Industrial neste momento deve ser entendida a partir do “conceito de cultura de massa e a avaliação positiva da tecnologia por parte dos movimentos artísticos”. Ambos nortearam a relação que então se estabeleceu entre arte e a produção de espaços e objetos de uso cotidiano.

A Arte não se tornou Desenho Industrial nem o Desenho Industrial se tornou Arte; mas ambos estabeleceram um forte diálogo que os retroalimentava. Diversas vertentes do Movimento Construtivo surgiram, na Rússia o Suprematismo e o Construtivismo de Vladimir E. Tatlin e Aleksandr M. Rodchenko; na Holanda, o De Stijl de Piet Mondrian e Theo Van Doesburg e na Alemanha, a “câmera de decantação das vanguardas”, a Bauhaus inicialmente sob a liderança de Walter Gropius.

Tão influente quanto a Bauhaus foi a Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma) fundada por Max Bill em 1951 em Ulm (Alemanha), que objetivava influenciar o curso dos acontecimentos indo além da produção de um bom design. A partir de valores estéticos e de valores provenientes do Funcionalismo, a escola tinha como meta informar a produção de formas na sociedade; “racionalizar as relações de produção no interior do sistema capitalista está na base de seu raciocínio” (BRITO, 1999, p.38). Pode-se dizer que a Escola Superior da Forma foi um “experimento criativo extremamente denso e influente”, nela Bill “atribuiu importante significado ao papel da arte no design” (SCHNEIDER, 2009, p.177).

\_\_\_\_\_ Embora haja diferenças importantes entre as concepções e propostas destes movimentos e escolas, os

<sup>1</sup> Artista plástica, atualmente cursa mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo. É bolsista CAPES.

<sup>2</sup> Arquiteto (FAU-USP, 1980), Master of Arts pelo Royal College Of Arts (1984) e Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP (2000). Realizou diversas exposições de artes plásticas. Atualmente é professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo.

conecta a busca pela integração do trabalho de arte “à ciência e à técnica no processo de transformação social” (BRITO, 1999).

No entanto, o desenho industrial como disciplina vem se desenvolvendo e se modificando desde o século XIX. O outro momento, que aqui nos interessa analisar está relacionado com a mudança de nomenclatura de “Desenho Industrial” para “Design”. Embora possam soar como sinônimos apontam para contextos e projetos muito diferentes: “Industrial Design” (traduzida como “Desenho Industrial”) está fortemente relacionado com o ideário e práticas das quais a Bauhaus foi pioneira e está diretamente associada à matriz “racional-funcionalista”. Esta mudança de nomenclatura está fortemente vinculada à crise do Projeto Construtivo Moderno. Podemos entender essa crise, apontando rapidamente para algumas das críticas feitas na década de 1960 ao Desenho Industrial, que engloba o conceito de Funcionalismo e se estende à Arquitetura e ao Urbanismo modernos.

As críticas feitas contra “o racionalismo prático do moderno design funcionalista” estão, segundo Schneider, relacionadas com dois fatores decisivos: o “crescimento econômico e a ampliação da sociedade de consumo de massa” e a severa crítica ao “comportamento de consumo nas sociedades capitalistas de bem-estar” (2009, p.138). Na Alemanha debateu-se sobre os “déficits emocionais de um racionalismo prático, voltado exclusivamente para a produção em massa”; nos EUA e na Inglaterra a inspiração foi a linguagem hippie do “Movimento Flower Power” e a rebelde arte pop que contestava o processo de concepção tradicional; na Itália os designers rebelaram-se contra o mainstream design direcionado demasiadamente para os interesses da indústria, ao consumo e para o “Bel Design”.

Exemplar desse processo foi a crise (e fechamento) pela qual passou a Escola de Ulm. Em 1956 Max Bill deixa a escola por discordâncias com o grupo formado pelo pintor argentino Tomás Maldonado (1922), que reivindica o rompimento com a tradição artesanal da Bauhaus. Sob a direção de Maldonado a Escola Superior voltou-se contra a arte no projeto e foi direcionada cada vez mais para a cientificidade e operacionalidade. Entretanto com o movimento de 1968 inúmeras críticas foram feitas ao modelo da Escola de Ulm. Além da cobrança do governo (principal fonte de financiamento da instituição) para que se buscassem soluções práticas nos projetos, a incapacidade de renovação e de concepção de novos conceitos, bem como a crítica ao funcionalismo marcou o seu fechamento.

É importante lembrar que entre os artistas brasileiros que foram estudar em Ulm está Décio Pignatari, que contribuiu posteriormente para a formação da Escola Superior de Design (ESDI) no Rio de Janeiro, baseada nos ideais de clareza formal e de racionalidade da Bauhaus e da Escola Superior da Forma de Ulm. Por outro lado houve a emergência de textos como o de Baudrillard – “Sistema de Objetos” – fundando uma nova visão crítica sobre a produção industrial de espaços/objetos. Podemos também indicar a emergência de uma importante produção experimental de “designers” e de alguns artistas que promovem o apagamento dos limites entre os dois campos.

Nesta época muitos profissionais recusaram-se a serem “cúmplices do capitalismo” e optaram por trabalhar de forma livre e experimental. (SCHNEIDER, 2009, pp.138-139). Surgem vários grupos de design experimental que contribuem para o tensionamento e finalmente para o desmonte dos limites da Arquitetura e do “Desenho Industrial” moderno, entre esses grupos podemos citar o Archizoom (1966), Superstudio (1966), Grupo 9999 (1967) e o Grupo Strum. Em sua crítica ao Funcionalismo esses “novos” grupos de profissionais se apropriaram da “cultura kitsch e trivial do cotidiano, móveis montados pelo próprio usuário e entulho

adquiriram status social e passaram a integrar a cultura habitacional”. (SCHNEIDER, 2009, p.142).

Alguns artistas cuja produção tensionava os limites entre design e arte podem ser citados, entre eles, Vito Acconci, Antoni Muntadas e Dan Graham. Outro dado fundamental desse momento foi o estabelecimento de um novo diálogo entre a arte e o processo de projeção.

Acreditamos ser oportuno analisar a produção artística de Clark e Oiticica, (após superação dos postulados construtivos) neste contexto de transição.

A dupla de artistas estabeleceu uma relação de tensionamento com o desenho industrial, seus trabalhos não se encaixam nem dentro dos gêneros tradicionais da arte e muito menos podem ser considerados como projetos de Desenho Industrial ou Design, embora se apropriem de objetos industrializados e proponham um uso inovador a seu público.

De certa forma seus primeiros trabalhos mantiveram uma estreita relação, ainda que de tensionamento, com as matrizes formais do Projeto Construtivo, que davam preferência a materiais industriais e tinha ainda como horizonte a inserção social da arte via produção industrial. Alguns trabalhos exemplificam essa relação com as matrizes construtivas mesmo que conflituosa: “Bilaterais” (1959) e “Relevos Espaciais” (1959) de Oiticica, essas “obras” constituem espacializações de planos pictóricos, neles o artista empregou métodos de concepção e materialização que se afastam decididamente da tradição artesanal das Belas Artes, na qual a presença da mão do mestre na “faktura” da peça é essencial, em favor de propostas que se aproximam do método de projeção arquitetônico.

Quando Lygia Clark concebe os “Bichos” (1959-60) (construídos em alumínio), além da ativação da participação do público, pensa na possibilidade de sua reprodutibilidade que os aproxima do Desenho Industrial; segundo a artista os “Bichos” foram projetados para serem reproduzidos industrialmente e vendidos em barracas de camelô. Ou seja, pensa em sua acessibilidade para todas as camadas da população.

Em um segundo momento, como nas séries de trabalhos denominados “Objetos Sensoriais” (1966-1968) de Clark e “Bóides” (1964) de Oiticica, percebemos ambos os artistas se apropriando da cultura material do cotidiano urbano, em boa parte industrializada. O foco de suas pesquisas é a totalidade de sensações possibilitadas pela utilização inusitada destes objetos (não pela manipulação e destreza no uso do objeto para a finalidade que ele foi projetado). Subvertem a idéia de funcionalidade e produção, os objetos ganham um outro caráter “utilitário”, não contemplativo, porém estético.

Clark e Oiticica ao se apropriarem de luvas, elásticos, plásticos, bacias, potes de vidro, etc., ultrapassam a concepção essencialmente prescritiva do uso que o projetista ou designer lhe dera. Rompem com a prática do Desenho Industrial ao ampliar a dimensão (inventiva) do uso, dão ao participante a possibilidade de criar e vivenciar novos significados do objeto alteram o comportamento do participante e provocam mudanças na forma deste se relacionar com o espaço e com os outros. Enquanto Clark e Oiticica criavam proposições a partir de objetos industrializados retirados do cotidiano re-significando-os, a crítica ao Desenho Industrial nos países do “Primeiro Mundo” se intensificava.

Com a crise do Projeto Construtivo Moderno a expressão “desenho industrial” começa a parecer insuficiente para definir os contextos distintos em que o designer passou a ser chamado para atuar. A expressão é abandonada em favor do termo Design, cujo significado se amplia, incluindo, além das relações entre a

produção técnica e função, aspectos políticos, sociais e psicológicos.

No Desenho Industrial a ênfase está na produção de objetos racionais e objetivos que irão preparar o usuário para uma nova realidade. A produção de objetos é massificada. Dentro das tendências do Design contemporâneo o interesse está em oferecer ao usuário novas possibilidades diante dos objetos, o corpo humano passa a ser o centro das atenções, os objetos são construídos levando-se em consideração a possibilidade de novas interações. O corpo é explorado ao ponto de se pensar em um “Human Design”. Outro aspecto explorado pelo Design contemporâneo é a satisfação da necessidade de individualização e identidade do usuário, através de objetos “exclusivos”.

Nesse contexto, é possível compreender a expressão design como superação e/ou deslizamento semântico da concepção moderna de Desenho Industrial.

A ativação da participação do público concebida por ambos os artistas nestas proposições mantém uma relação de tensionamento com a programação do comportamento do usuário defendido pelo Desenho Industrial; esses “objetos” só se realizam com a manipulação e/ou incorporação em comportamentos do público.

De acordo com Bürdek (2006) no design contemporâneo o corpo humano está no centro das atenções ele tornou-se um elemento de apresentação de inovações tecnológicas e especialmente estéticas. Há um crescente interesse das empresas computacionais e dos escritórios de design em aproximar novas tecnologias do corpo humano, seja nas roupas, implantes de chips e microprocessadores na pele, ou até mesmo no “Human Design” onde o corpo humano em si passará a ser objeto de design. Nas proposições da dupla de artistas o corpo humano também é figura central, porém ambos trabalham o corpo buscando libertá-lo da alienação, da massificação, do condicionamento. Suas proposições oferecem ao participante a oportunidade de se reconstruir enquanto indivíduo (livre).

Para Gui Bonsiepe (2011) no design contemporâneo dois conceitos são importantes: o primeiro “interaction design” relaciona-se com a maneira de agir do usuário, “destaca a dimensão dinâmica do comportamento”; já o segundo “experience design”, explora a relação dos objetos com as pessoas, sendo seu foco voltado para o fomento de experiências e emoções através da relação das pessoas com os objetos. Ambas as estratégias adotadas pelo design parecem indicar a adoção da mesma atitude adotada pela arte, em especial pelo trabalho de Clark e Oiticica, a partir dos anos de 1960, que propunham uma participação “aberta”, ou seja, o participante é livre para agir sobre a obra, pois essa não possui um sentido fechado. Ativar os sentidos, proporcionar novas experiências e emoções tem sido uma tendência do design atual, designers do mundo todo tem tentado tornar positiva a experiência e relação do usuário com os objetos, os objetos tornaram-se “mediador” de novos comportamentos e experiências. Para Clark e Oiticica a ativação dos sentidos e de novos comportamentos está diretamente relacionada com a utopia construtiva de alterar a relação entre arte e vida, já o design está sempre respondendo a fatores econômicos.

Atualmente artistas como Vito Acconci (1940-), Antoni Muntadas (1942-) e Dan Graham (1942-) também vem discutindo a expansão recente do campo do design para as mais variadas atividades sociais, suas pesquisas possuem em comum um interesse pelo comportamento, pelas noções de “público e privado” e questionamentos do espaço.

Via de regra, tendo em vista a relação entre os grupos Concretos e Neoconcretos e o Projeto Construtivo, tende-se a pensar que foram os artistas concretos que se empenharam mais fortemente em estabelecer vínculos entre arte, sociedade, design e industrialização. Nesta visão, os neoconcretos colocaram esta dimensão em um segundo plano, centrando seus esforços no tensionamento dos limites aceitos da prática artística, isto, com excelentes resultados, tanto na renovação das linguagens construtivas quanto em estabelecer sólidas bases de experimentação estética no Brasil, que permitiram estabelecer vínculos com a emergente neovanguarda internacional.

Tendo em vista a natureza atual do design, seus novos vínculos com a arte, este texto procura avançar uma hipótese que complementaria e desdobraria a visão acima. Na verdade, as experimentações pós-neoconcretas levadas a cabo por Hélio Oiticica e Lygia Clark (dois artistas cuja formação se deu dentro do Projeto Construtivo) – compartilhava várias das dimensões das críticas que então eram feitas ao Desenho Industrial – tanto por artistas quanto por designers.

Por outro lado procura estabelecer paralelos entre suas experimentações e algumas dimensões essenciais para o atual Design.



### Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy A.. **Projeto Construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- BRITO, Ronaldo. **Vértice e Ruptura do Projecto Construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BÜRDEK, Bernhard E.. **Design: história, teoria e prática do design de produtos**; tradução Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- CLARK, Lygia. **“Lygia Clark”**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário pedrosa. Rio de Janeiro, Funnarte, 1980.
- FOSTER, Hal. **Design and Crime** (and other diatribes). Verso. London 2003. pp.13-26
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2008.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda, 1986.
- SCHNEIDER, Beat. **Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. Tradução Sonali Bertuol, Geoge Bernard Sperber. São Paulo: Editora Blücher, 2010.
- SOLFA, Marília. **Interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas: a teoria arquitetônica de Bernard Tschumi e a cena artística dos anos 1970**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2010.

## ARTE, ARQUITETURA E CIDADE ATRAVÉS DOS DISPOSITIVOS ESPACIAIS DE DAN GRAHAM

*Fábio Lopes de Sousa Santos<sup>1</sup>*

*Rafael Goffinet de Almeida<sup>2</sup>*

A recente produção do artista norte americano Dan Graham desperta interesse pelo vínculo entre a arte e a arquitetura. A partir da década de 1980, Graham inaugura o conjunto denominado de “pavilhões”, estruturas de aço e vidro dispostas em distintos espaços urbanos. Como projetos situados entre escultura e ambiente, os modos de apreensão e percepção destas obras variam constantemente entre a contemplação e certa funcionalidade, sugerindo apropriações inusitadas do espaço e a possibilidade de novos olhares sobre a arquitetura e a cidade.

A discussão abaixo dá continuidade a uma pesquisa anterior, realizada ainda no âmbito de Iniciação Científica, financiada pela FAPESP e desenvolvida no Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP), cujo resultado levou a uma leitura sobre a trajetória da produção de Dan Graham apresentada neste mesmo Encontro de História da Arte, em 2010. Nela ficou clara a coerência interna de sua pesquisa artística: dentro de sua experimentação em suportes e contextos diversificados, permanecia um conjunto bastante coerente de questões. Lida em seu conjunto, sua obra mostrava como determinada proposta artística remetia a investigações anteriores e a própria análise sobre sua produção mais recente exigia mesma dinâmica de pesquisa.

Desde suas primeiras obras afloram duas questões chaves que acompanharão sua produção: a primeira refere-se à “crítica institucional da arte”, questionando os mecanismos que envolvem a inserção social da arte e seus circuitos e que se estenderá ao espaço urbano; a segunda remete aos questionamentos sobre o conceito tradicional do objeto artístico e as formas de sua percepção, direcionados mais tarde à arquitetura, ao urbanismo e aos dispositivos visuais e espaciais presentes na cidade contemporânea que induzem comportamentos públicos.

De *Homes for America* (1966) aos seus mais recentes pavilhões destaca-se a desintegração do “objeto” em virtude do enfoque sobre a “recepção” da obra de arte, abrindo um campo de investigação sobre formas e estruturas operantes na sociedade. Matéria, espaço e tempo tornam-se meios pelos quais explora formas de representação e percepção, como em seus trabalhos com vídeo e exemplo de *Roll* (1970); os modos de percepção do corpo trabalhadas em performances como *Body Press* (1972) e aprofundadas a partir de suas instalações desenvolvidas ainda dentro dos espaços protegidos da arte, como *Performance/Audience/Mirror* (1975).

Neste último conjunto, os observadores eram levados a se perceberem enquanto grupo socialmente definido e, ao mesmo tempo, revelavam um papel de indutores de comportamentos. A partir deste momento, as propostas de Graham passam a focar as formas e os mecanismos pelos quais os componentes, elementos, dispositivos e outros recursos arquitetônicos e/ou espaciais incidem sobre a experiência na cidade, culminando com obras como *Video Piece for Shop Window* (1976) e *Alterations to a Suburban House* (1978).

Na década seguinte observa-se uma inflexão em sua trajetória, quando passa à produção dos pavilhões.

<sup>1</sup> Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo (IAU.USP-São Carlos) Doutor em Arquitetura e Urbanismo

<sup>2</sup> Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo (IAU.USP-São Carlos) Arquiteto e Urbanista (Bolsa FAPESP).

Se por um lado apresenta vários aspectos e distintas dimensões de sua produção anterior, em contraste, os pavilhões constituem uma intervenção direta em espaços expositivos e/ou urbanos existentes; fazem referência a uma estrutura arquitetônica em desuso – pavilhão de jardim –, mas utilizando a materialidade dos edifícios contemporâneos de cristal e aço. Além disso, mantém relações de diversas ordens com o entorno urbano ao despregarem grande variedade de formas e disposições.

Assim, inicialmente podemos identificar três categorias: pavilhões que se assemelham a estruturas “pós-minimalistas”, enfocando a relação perceptiva entre observador, objeto e o espaço onde se inserem; pavilhões “contextualistas”, em que aparecem fortes referências simbólicas e/ou historicistas; e por último, pavilhões como estruturas aparentemente “funcionais”, como projetos que conformam novas possibilidades de apropriações e usos e, neste sentido, estabelecendo uma relação com a cultura urbana “pop”.

Para aprofundarmos nossa análise, lançaremos mão de outra produção importante de Graham: seus escritos. Destacamos dois textos produzidos em momentos distintos: “Essay on Video, Architecture and Television” (1979) consolidando questões trabalhadas no momento anterior à produção dos pavilhões sob a forma de reflexões acerca dos dispositivos visuais, espaciais e arquitetônicos; e “The Garden as Theater as Museum” (1990) no qual pensa o sentido da inserção de seu recente conjunto, inquirendo diversos níveis de significado implícitos em espaços urbanos expositivos e de lazer, procurando desnaturalizar sua concepção e percepção usuais.

“Essay...” está estruturado em onze tópicos, cujos títulos são bastante informativos: “Cinema e Vídeo: Vídeo como Tempo Presente”, “Centralização/Descentralização da Informação”, “O Código da Arquitetura/O Código do Vídeo”, “Códigos ‘Públicos’/‘Privados’”, “As Convenções da Janela de Vidro”, “A imagem do Espelho/A imagem do Vídeo”, “Espelhos e ‘si mesmo’”, “O Feedback do Vídeo”, “A Divisória de Vidro, Luz e Divisão Social”, “O Uso do Vidro nas Vitrines / Mercadorias nas Vitrines” e finalmente, “Construções de Vidro: ‘Vitrines’ das Corporações”. Em meio ao exame destes assuntos aparentemente díspares, Graham intercala observações sobre as propriedades intrínsecas a cada suporte especialmente em relação à sua interação com o público, objetivando com suas análises os significados de ordem social e cultural atrelados a eles quando dispostos no cotidiano urbano das cidades contemporâneas.

Neste texto, Graham articula pontos aparentemente desconexos para se posicionar perante questões como os efeitos perceptivos e sociais promovidos por elementos arquitetônicos, a relação entre revelar e esconder, visão e corpo, ou ainda entre o Funcionalismo e o Capitalismo. Ao mesmo tempo, lança uma perspectiva sobre a arquitetura enquanto um meio decisivo para a construção do espaço em um sentido social e culturalmente definido, permitindo indagações que cercam a tensão entre ‘códigos arquitetônicos versus códigos sociais’.

No último tópico, exemplo máximo desta sua investigação, Graham põe em questão a suposta neutralidade impressa na superfície cristalina de um edifício modernista de estética racionalista, em que o “rigor técnico” garantiria uma linguagem isenta de referências. Em contraste, demonstra funcionando como um eficiente instrumento para ilustrar uma interessada noção de ordem, desviando, ao mesmo tempo, seu sentido social como uma espécie de “camuflagem” da lógica corporativista de exploração e controle de recursos e informações: “enquanto o atual funcionamento da Corporação talvez seja a de concentrar seu próprio poder e controle através do sigilo de informações, sua fachada arquitetônica dá a ilusão de uma abertura absoluta” (GRAHAM, 2001:59). Ao camuflar a dimensão social e política, o vidro, elemento representativo da linguagem

e da estética da arquitetura moderna, oculta o conteúdo que abriga mais do que expor seu interior.

“Essay...” posiciona-se criticamente sobre as formas de produção do espaço urbano, abrindo um debate com a prática e a teoria da arquitetura e do urbanismo. Graham denuncia a objetividade da transparência e da linguagem de apelo funcionalista configurando uma experiência urbana contrária aos seus princípios e enxerga nas noções de universalidade e neutralidade um oxímoro cindido entre a aspiração pela autonomia da forma e seu inescapável sentido social, político e ideológico. Define então um campo de investigação sobre as relações entre espaço, objeto arquitetônico, poder, público e construção de subjetividades.

É neste sentido que a materialidade dos pavilhões pode ser compreendida. O emprego de aço e vidro, emblemáticos da arquitetura moderna de matriz “miesiana”, explora uma identidade formal representativa nos grandes centros urbanos para alcançar outros significados. As estruturas que constrói questionam através da articulação entre “dentro” e “fora”, “transparência” e “reflexo”, “ver” e “ser visto” o aspecto estritamente funcional a que seus elementos são convencionalmente associados.

Pavilion/Sculpture for Argonne, produzido em 1978 para o centro de pesquisa da Universidade de Chicago, foi o primeiro pavilhão construído em um local público. Sua solução espacial remete às suas instalações para museus e galerias ao articular espaços fechados e contínuos por onde o público pode acessar e percorrer. Contudo, dessa vez os observadores que se aproximam dessa estrutura são confrontados com suas imagens sobrepostas à imagem da paisagem ao redor, permanentemente alteradas pelo jogo de reflexão e transparência a partir de seus próprios movimentos no espaço. A relação entre as duas partes da estrutura, acabam configurando uma “divisão social” em ao menos duas instâncias, de acordo com o próprio artista, “a primeira entre duas audiências dentro do pavilhão em lados opostos pela divisão diagonal” e “a segunda entre aqueles dentro da obra e aqueles fora dela” (GRAHAM, 2001:164).

Pavilion/Sculpture..., juntamente com Two Adjacent Pavilions (1982) e Octagon (1987) representam um conjunto de pavilhões como estruturas “pós-minimalistas” marcadas pela prolongação das experiências promovidas ainda dentro dos espaços protegidos da arte e pautadas pela atenção aos códigos e convenções provindos da arquitetura. Como “ambientes ao ar livre”, incorporam apenas algumas características (visuais ou espaciais) do contexto, em geral sob sentido ‘abstrato’. Oferecendo imagens em processo permanente de mutação, amplificando as relações possíveis entre os observadores e o próprio espaço, porém despontando ainda como ‘espaço’ e não como ‘lugar’.

A partir da década de 1990, as formas passam a sugerir referências a tradições ou a estabelecer alguma relação com a história ou cultura do lugar de inserção. Interessam tipologias provindas dos jardins barrocos, como gazebos e coretos, representam certos modos de interação entre as pessoas e a paisagem, assim como exemplos urbanos mais recentes como “pavilhões temporários construídos para as exposições, edifícios do movimento De Stijl, parques urbanos e abrigos de ônibus” (GRAHAM, 2001:66). Trata-se de um conjunto com enfoque sobre a inserção e a inscrição na paisagem como possibilidades de modifica-la, ocultá-la ou revela-la, disparando questões fundamentais para a arquitetura e a arte, como o conceito de “contextualismo” ou “site-specific”.

O que leva a análise do segundo texto, examinando como Graham encontra formas apropriadas para as mudanças em curso no território, na estrutura urbana ou nas práticas culturais.

Por ocasião da Theaterdarden Bestiarium, exposição organizada em Nova York reunindo “projetos

fantásticos para um jardim barroco” (WALLIS, 2008:399), Graham escreve o texto “The Garden...”. Nele, constrói através de uma perspectiva histórica um olhar crítico sobre um conjunto heterogêneo de espaços urbanos (praças, jardins e parques, entre outros), configurando uma reflexão acerca dos espaços que também representavam o destino principal de seus “pavilhões” naquele momento. Partindo de um exame sobre os jardins Renascentistas italianos, o texto percorre um período de cinco séculos identificando continuidades e transformações na forma de construção destes espaços, valendo-se de uma estrutura analítica organizada pela sequência dos seguintes tópicos: “O Jardim Inglês”, “O ‘Jardim Inglês’ Francês”, “O nascimento do museu moderno”, “Jardins de inverno e Cidades-Jardim”, “O nascimento de um parque de diversões”, “A cidade dos subúrbios”, “O átrio corporativo como museu e jardim”, “A cidade como museu histórico” e “Parc de La Villette”.

Um dos eixos que perpassam o texto são as relações que tais espaços estabelecem com o seu “público” em cada momento histórico, revelando uma dimensão política oculta e decorrentes formas de construção de subjetividade. Vínculos inusitados são estabelecidos, como por exemplo, a aproximação entre Teatro (sobretudo “Teatro da Memória”), Museu, parques e jardins. Ou ainda entre estes e os parques temáticos ou de diversão como Luna Park e Disneylândia.

Através destes vínculos Graham questiona a distinção automatizada e usualmente estanque, encarando-os todos como equipamentos e espaços públicos essenciais à própria constituição da cidade, compostos por múltiplas camadas de significação social, estética e simbólica. Por outro lado, aponta projetos político-culturais por trás destes empreendimentos: difusão de valores do absolutismo na construção de narrativas alegóricas; a presença do Liberalismo na construção de identidades nacionais em monumentos e parques do século XIX; ou ainda, o apelo a cenários cinematográficos na sociedade do consumo, como artifício para neutralizar possíveis conflitos sociais.

Impossível não lembrar os escritos de Robert Smithson pensando a noção de “frame” a partir de observações sobre a presença de obras de arte em áreas verdes (“Uma sedimentação da mente: projeto de terra”, 1967). Como Graham, Smithson também analisou museus, parques, jardins e demais espaços urbanos como espaços simbólicos trazendo inúmeras concepções implícitas e “naturalizadas”, tal como a divisão estrita entre Natureza e Civilização ou ainda associações e representações provindas do Pintoresco. Smithson critica a colocação irrefletida de obras de arte nestes contextos, retomando questões levantadas pela “crítica institucional”, aproximando os parques a espaços institucionais (galerias ou museus) e mostrando como longe de se constituírem como espaços neutros, promovem tanto o enquadramento (“frame”) da leitura das obras quanto induzem o comportamento do público. A criação do conceito de site-specific e a busca de espaços inusitados para implantação de seus sites é sua resposta a estes impasses: jardins são idealizações da natureza carregadas de associações e referências que acabam limitando (“emoldurando”) possibilidades de leituras abertas pelas obras.

Neste contexto, ganha sentido, Star of David Pavilion (1999). Inserido no jardim de um castelo austríaco, país ainda em dívida com seu passado, o uso simbólico de uma planta em forma de estrela de David remete à memória do nazismo e, segundo o próprio artista, a presença de água no perímetro conformado pelos planos de vidro constrói a identidade judia figurada na ideia de Cristo caminhando sobre a água provocada pelos reflexos das imagens dos observadores que ali circulam.

Por outro lado, sua análise não se restringe em aos discursos das obras de arte ou monumentos, como



se observa nos dois últimos tópicos “A Cidade como Museu Histórico” e “Parque de la Villete”, trabalhando as oposições entre as propostas mais recentes de criação de espaços urbanos. Em específico sobre o último caso, projeto de Bernard Tschumi, destaca a ausência de relações com o contexto local, definindo uma estratégia mais conflitiva e que escaparia de enquadramentos e representações da paisagem. Graham remete a conceitos defendidos pelo arquiteto inglês Cedric Price, sobretudo o esforço por construir um “ambiente prático em que as instalações foram utilizadas pela sociedade como uma ferramenta social ativa e não simplesmente como um serviço estático e previsível” (GRAHAM, 2008:397), completamente oposto ao que observou durante sua análise desde os jardins do Renascimento e ao historicismo trabalhado por Robert Venturi no exemplo da praça para a Freedom Plaza, Washington DC.

Interessa ao artista a maneira como os espaços construídos e a própria configuração do parque, pautado por sobreposições de sistemas de fluxos, percursos e programa, se aproxima de uma noção de equipamentos urbanos que potencializam seus usos pelo público, porém esse uso não é de maneira alguma limitado àquele pregado pelo Funcionalismo, mas se apresentam como um programa aberto. No caso dos pavilhões de Graham, ao invés de condicionar determinados modos de comportamento, ou inculcar certas formas de subjetividade, o artista persegue uma abordagem capaz de promover uma resolução de espaço que, de acordo com as concepções de Price, apoia-se na multiplicidade de formas, nas possibilidades de uso e dá “ênfase na diversão e nas experiências de aprendizagem determinadas pelo usuário” (GRAHAM, 2008:397).

Algo presente na produção de pavilhões como Skate Pavilion, concebido como projeto para um ringue de skate, ou com a construção de Cafe Bravo Pavilion (1999) adjacente ao edifício da Kunst-Werke Institute for Contemporary Art assumindo o papel de uma confeitaria.

Há, no modo como Graham opera o aço, vidro, e espelho nos pavilhões, a vontade de inverter os significados daqueles efeitos visuais e de refutar a apropriação programada destes espaços. Ao recombinar estes elementos e deslocá-los para lugares como jardins, parques e demais espaços livres, Graham recria-os potencializando a contemplação, lazer e sociabilidade nestes lugares de maneira similar à concepção de Price: os pavilhões apontam para a natureza restritiva dos espaços “corporativos”, de aparência sedutora (espetaculares), mas na verdade, claustrofóbicos e controlados.

Importante notar nesta diversidade de contextos, inserções e variedade de formas, uma tentativa de abranger a complexidade de situações colocadas pela cidade contemporânea, no momento em que esta configura o campo de interesse de suas pesquisas. Somente a partir de distintas soluções que o artista permite ao público, observador ou usuário experimentar diferentes lugares e funções presentes de forma naturalizada no cotidiano urbano.

Neste sentido, as importantes experiências que antecederam os pavilhões, sobretudo os modelos de intervenção em dispositivos urbanos e a produção escrita, despontam como o esforço de reflexão capaz de garantir o potencial crítico destas propostas e construção de outros olhares sobre o espaço e a paisagem nas cidades contemporâneas. A atenção sobre o desempenho destas estruturas em relação ao espaço e às pessoas, a análise acerca dos conteúdos que envolvem sua elaboração, revelam questões intrínsecas à produção e pensamento da arquitetura e urbanismo muitas vezes distantes dos debates promovidos neste campo - tal como observado em sua crítica à arquitetura de vidro e os códigos sociais implícitos estabelecendo relações de poder e constituindo públicos específicos; questionando sistemas complexos de valores políticos, sociais e culturais, que muitas vezes pautam a experiência dos espaços urbanos.

## Referências Bibliográficas

- FOSTER, H. *The return of the real*. Boston: The MIT Press, 1996.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KWON, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Boston: The MIT Press, 2004.
- GRAHAM, D. *Essay Video, Architecture and Television*. In: GRAHAM, D.; ALBERRO, A. (ed). *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*. New York: Phaidon, 2001. p. 52-61.
- GRAHAM, D. *Jardín como teatro como museo*. In: GRAHAM, D.; WALLIS, B. (ed). *Rock Mi Religión*. Cidade do México: Alias, 2008. p. 369-399.
- GRAHAM, D. *Transparency/Reflection: depoimento [15 de maio, 2002]*. Trieste: Lotus International, no. 125, p. 42-52. Entrevista concedida a Pietro Valle.
- OBRIST, H. U. (ed). *Hans Ulrich Obrist & Dan Graham: Conversation Series*, Colônia: Walther König, 2012.
- O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PELZER, B. et al. *Dan Graham*. New York: Phaidon, 2001.
- SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 182-197.

## VIAGENS MODERNISTAS: ENTRE O CONTATO E A INVENÇÃO DO OUTRO

*Renata Oliveira Caetano*<sup>1</sup>

O uso da viagem como ferramenta de aproximação com o desconhecido já não era necessariamente uma novidade no século XX. No entanto, naquele momento, o inicial estranhamento europeu para com a realidade brasileira ganhou novo sentido, abrindo-se para manipulação nacional do código dos viajantes pelos artistas e escritores modernistas. Lopez (1976: 16) destaca que a ida de Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, a Minas Gerais em 1924 “provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía [...] sobre o dado estético, possa ir [...] abrangendo e sulcando o projeto ideológico”. A proposta de encorpar a concepção de Brasil a partir dos relatos de viagem fazia circular conceitos e dava acesso ao olhar e pensamentos de alguns narradores, que muitas vezes, mais se ocupavam em comentar do que tentar descrever de forma verossímil a diversidade brasileira.

Às vezes, vemos seus parâmetros definirem o tipo de compreensão que têm – ou querem ter – do Outro. Nesse sentido, deve-se reforçar que quando se trata do estudo desses relatos e imagens, percorremos também o terreno da subjetividade de seus autores. Dessa forma, compreender o filtro que decodifica a realidade com a qual tomam contato, possibilita o melhor entendimento do tipo de construção pretendida com a viagem.

Dentro da perspectiva construtiva dessas imagens ou relatos, o presente texto visa observar duas produções feitas na década de 1920 que têm a viagem como princípio, mas que vão além do oferecimento da perspectiva do viajante: “Quelques Visages de Paris” de Vicente do Rego Monteiro e “O Turista Aprendiz” de Mário de Andrade têm em comum a invenção de dados, como se quisessem assumir e incorporar a elaboração de possíveis leituras do país para além do compromisso com a veracidade.

### **O caso do selvagem culto:** reflexões críticas sobre a civilização parisiense

Imaginemos a seguinte situação: um índio brasileiro, chefe de tribo, segue incógnito para Paris, onde toma contato com a arte e a cultura local. Observa e ao retornar para a sua oca descreve e comenta o que viu por meio de pequenos poemas e ilustrações. Para fazer circular suas observações, passa para um artista brasileiro a compilação de seu olhar sobre a cidade luz, cabendo-lhe a divulgação da obra peculiar.

Se fosse realidade, já teria um tom bastante curioso, pois faz com que o índio deixe de ser o observado e passe a ser o observador do exotismo alheio. E mais: promove uma viagem indígena bem diferente daquelas acontecidas no século XVI, quando alguns índios brasileiros foram levados à corte francesa para que se pudesse apresentar uma amostragem do exotismo dos povos encontrados. Sobre isso, Ginzburg (2001: 28-29) destaca que em um ensaio, Montaigne relata com curiosidade a história de três índios brasileiros que ao serem levados à França observam com estranheza dois fatos: primeiramente que a guarda suíça obedecia a um rei muito jovem e em seguida, que os muitos pobres não se rebelavam contra distância social em que estavam em relação aos ricos.

Assim como Montaigne, Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) se delicia com a suposta ingenuidade do indígena, partindo “de seu apego à realidade do País” (ZANINI, 1997: 66) para criar uma história que não

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes/ UERJ. Professora de Artes Visuais no Colégio de Aplicação João XXIII/ UFJF.

só manipula a memória legada pelos viajantes associada ao índio e suas tradições de forma diferente daquilo que vemos normalmente, mas também, a partir dessa inversão de olhares, ajuda a promover uma profunda reflexão sobre a questão da civilização/ barbárie. Para tanto parte do ponto de vista daquele que para o europeu tem um olhar limitado para a vida de uma forma geral. Nesse sentido, “[...] compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo, mais próximo da natureza” (GINZBURG, 2001: 29). No caso relatado por Montaigne, Ginzburg (2001: 29) ainda destaca que “os índios, incapazes de perceber o óbvio, tinham visto algo que costuma ser ocultado pelo hábito e pela convenção.”

Cabe ainda observar que o artista aproximou-se da temática indigenista num momento em que estes estavam em baixa como símbolo das representações do nacional na arte. Podemos inferir que essa escolha, a princípio deslocada da agenda imagética daquele momento, não é aleatória. Se por um lado dialoga com o repertório do artista que, apesar da educação europeia, nunca se esqueceu de suas raízes brasileiras, formadas fora do eixo Rio-São Paulo; por outro, a personagem é completamente capaz de promover essa inversão interpretativa ricamente arquitetada por Monteiro. No entanto, críticos brasileiros da época não viam tal fato negativamente e até destacavam como o artista teria ‘embelezado’ os índios que se apresentavam sem a “fealdade que se costuma atribuir aos habitantes das selvas”<sup>2</sup>, ou reconheciam a tentativa de aproximação observando que ele “criara um complexo próprio de representações endógenas” (ZANINI, 1997: 80).

Poderíamos trabalhar com a hipótese de que mesmo para os brasileiros os índios encontrados em viagens eram o Outro. Ou ponderar sobre como o olhar estrangeiro formou o nosso, sendo até tomado como parâmetro, pois o próprio Vicente do Rego Monteiro tinha Rugendas e Debret como inspiradores de suas obras. No entanto, da pesquisa ocorrida a partir de interesses ecléticos – cultura Marajoara, Art Déco, Cubismo e gravuras japonesas – surge o nada óbvio “Quelques Visages de Paris” em 1925 onde um importante representante daqueles que muitas vezes estiveram no centro das aproximações de viajantes que passaram pelo Brasil, aqui faz o percurso oposto. Sai do lugar de objeto etnográfico transcendental e ocupa o espaço do desbravador que filtra cada encontro com seu objeto de interesse, narrando o que seu olhar conseguiria captar. Mas o que um selvagem veria em Paris?

Ginzburg (2001: 22) destaca que “para ver as coisas devemos, primeiramente, olhar como se não tivessem nenhum sentido[...]”. Aquilo que é taxado pelo autor como “poderes corrosivos do estranhamento” parece ser o ponto de início da obra de Vicente do Rego Monteiro que parte da reinterpretação da ideia de primitivo com as anotações da suposta viagem, de onde surgem dez vistas e pequenos poemas sobre Paris para os seguintes locais: Notre Dame, Torre Eiffel, Louvre, Viaduto de Austerlitz, Ponte de Passy, Sacre Coeur, Praça da Concórdia, Trocadéro, Jardim das Plantas e Arco do Triunfo. Fica clara a relação crítica no tocante à representação do índio no contexto das viagens. Em *Quelques Visages de Paris*, assim como em boa parte da obra de Vicente do Rego Monteiro, o princípio é outro, distinto daquele dos primeiros viajantes que ao terem contato com os índios ressaltavam o exótico, a catalogação documental passando pelos seus filtros muitas vezes construídos por alegorias que circulavam anteriormente. Da mesma forma, na arte acadêmica temos um índio histórico muitas vezes sem envolvimento com o índio real e seus cânones. A obra aqui apresentada trata da incorporação do índio retirando-o da margem imposta pela arte moderna. No entanto, não podemos esquecer que se trata de um índio diferente: inventado para dar voz às críticas e restrições que a civilização pode ter quando observada do ponto de vista do primitivo. E ao mesmo tempo o exercício de fazer com o

<sup>2</sup> Crítica publicada no jornal “O País” citada por Walter Zanini no livro *Vicente do Rego Monteiro – Artista e Poeta 1899-1970*. São Paulo: Marigo, 1997, p. 80.

Outro, o que foi constantemente feito conosco durante anos.

Um exemplo disso seria a observação do indígena ao se deparar com o Trocadéro de 1925, onde funcionavam algumas instituições culturais, dentre elas o Museu de Etnografia: “Casa do grande guerreiro/ a julgar por seus troféus,/ ele é muito competente na arte/ de embalsamar e empalhar/ cabeças e corpos de seus inimigos/ foi com o maior/ aperto no coração que/ vi meus ancestrais em posturas tão estranhas.” (MONTEIRO, 1925: s.p.) A civilização é posta em cheque, quando vemos o ‘selvagem’ estranhar a postura do sujeito branco que expõe homens como objeto de estudo daquilo que seria o primitivo. Para Squeff (2010: 12-13)

Aqui, pela primeira vez, o texto opõe de modo explícito europeus e índios, evocando não apenas o processo da colonização, como invertendo um dos grandes discursos que o embasou – o do processo civilizador. [Os] “troféus” trazidos pelo europeu de suas incursões pelo território americano são um indício da destruição a que foram submetidos os índios. Se também os europeus se apropriam dos corpos de seus inimigos, expondo-os, porém aos olhos de quem quiser ver, onde está a civilização?

Para o índio é tão estranho ver os ancestrais empalhados, quanto ver animais presos. Em “Jardins das Plantas” constata: “Pergunto-me como/ teriam ali se abrigado./ Seria a arca de Noé onde os/ animais viviam em harmonia. Uma coisa/ Me dilacera o espírito!/ O motivo de colocarem/ grades entre eles.” (MONTEIRO, 1925: s.p.) Novamente o filtro se mostra orientando o olhar para aquilo que parece sem nexos e nada civilizatório no comportamento do Outro.

Aqui, vemos “[...] o estranhamento [ser usado] como um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade.” (GUINZBURG, 2001: 36) Essas duas passagens mostram como em *Quelques Visages de Paris*, temos uma inteligente inversão de discursos onde civilização e barbárie, colocadas frente a frente, criam um jogo de espelhos, onde as projeções mostram o inesperado senso do primitivo, por um lado e a violência do europeu por outro. Um jogo que não pretende dizer quem está certo ou errado, mas simplesmente promover um momento de suspensão para que as práticas dos viajantes sejam revisitadas de forma reflexiva.

### **A viagem etnográfica de Mário de Andrade: percursos interpretativos do selvagem brasileiro**

Em 1927, Mário de Andrade (1893-1947) decide investigar mais alguns lugares de um Brasil distante de sua realidade paulista. Naquilo que poderia ser entendido como uma capa dos manuscritos originais de “O turista aprendiz” escreve entre parêntesis: “Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega” (ANDRADE, 1976: 50). Para essa incursão era previsto um grande grupo de modernistas interessados, mas após toda a confusão do embarque, seguiam apenas Dona Olívia Guedes Penteado, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto. Nas palavras do escritor (ANDRADE, 1976:150): “[...] éramos um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis, viajando cada qual por conta própria, pela vaidade ou ventura de conhecer coisas.”

Mesmo contrariado, por ser o único homem do grupo, segue, entendendo que tal acontecimento não atrapalharia seu maior intento: narrar os acontecimentos da viagem em um diário, que posteriormente se tornaria um livro. A proposta de um “olhar etnográfico”, pautado principalmente pela coleta de dados, vem do



empenho de Mário “[...] em entender a realidade brasileira dentro de um quadro latino-americano e em traçar, [...] coordenadas de uma cultura nacional, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para seu conhecimento de povo [...]”. (LOPEZ, 1976: 15)

No entanto, apesar da aproximação e das vivências serem legitimamente narradas por Mário de Andrade em seus escritos, não podemos desconsiderar que seu olhar não está totalmente isento de códigos anteriores. Talvez, isso possa ser bem exemplificado pela passagem de abertura do diário, datada do dia 07 de maio de 1927 (ANDRADE, 1976: 51)

Partida de São Paulo. Comprei pra viagem uma bengala enorme, de cana-da-índia, ora que tolice! Deve ter sido algum receio de índio... Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica possui uma consciência poética também. Às reminiscências de leitura me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões. E minha alminha santa imaginou: canhão, revólver, bengala, canivete. E opinou pela bengala.

Percebe-se que antes mesmo de embarcar, o escritor já demonstra com uma pitada de humor como o seu entendimento do selvagem, estaria diretamente atrelado aos inúmeros relatos de viagens que circularam dentro e fora do Brasil desde o seu descobrimento. Contudo, logo após um mês de trajeto, Mário de Andrade registra por meio de fotografia um grupo de índias Tapuias na cidade de Parintins, algo bem distinto da Tapuia pintada por Albert Eckhout em 1641, por exemplo, em uma obra curiosamente também vista por alguns estudiosos como uma espécie de aproximação etnográfica. Assim, a distância imagética e conceitual acerca do selvagem imaginado e efetivamente encontrado, faz entrar em choque aquilo que Mário de Andrade espera no seu primeiro dia de viagem com o que se depara logo de início em sua jornada. Nessa balança que tenta mesclar o que vê, o que sente e o que depreende da realidade, por algumas vezes fala mais alto o escritor que modela poeticamente o vivido, como observa Lopez (1976: 31)

[...] o diário, cuja abertura para a narrativa de viagem visava não deixar escapar o peso de uma ótica impressionista, capaz de unir a referencialidade à poeticidade, transformando a experiência vivida (o sentido, o pensado, o biográfico – o real, enfim), em um texto com finalidade artística [...]. O confessional do diário e o referencial pertencente ao dado da viagem, embora filtrados pela arte, ainda permanecem com elementos do real, dado o hibridismo do gênero, mas a seu lado, firme, intromete-se a ficção.

Dessas mistura entre o real e o ficcional, temos a primeira visita a uma tribo indígena isolada. A ida ao reduto dos Pacaás Novos acontece no dia 8 de junho e segundo sua descrição tratava-se de uma comunidade “bastante curiosa pelos seus usos e costumes” (ANDRADE, 1976: 15) Isso por que conhecemos por meio do registro uma tribo silenciosa, onde era proibido não só usar a voz como também mostrar orelhas e boca para as pessoas. Por isso se apresentavam completamente cobertos na parte superior e descobertos na parte inferior, usando de uma série de movimentos de perna que substituíam expressivamente a fala. Destacam-se nos escritos de Mário a sujeira em volta da tribo, pois os índios defecavam em qualquer parte, a narrativa do processo matrimonial, a forma como comiam escondidos e o caso da dançarina Pacaá que divertia os homens em uma espécie de show obscuro, onde aparecia vestida, mas com a boca a mostra cantando músicas napolitanas e que foi comida pelas outras índias da tribo em revanche.

O encontro com índios de costumes tão curiosos faz aflorar cada vez mais o ficcional na narrativa do escritor que vinte dias depois, ainda parece incomodado com a questão do índio – ou do Outro –, e destaca (ANDRADE, 1976: 127)

Eu creio que com tais índios que encontrei e que têm uma moral distinta da nossa, posso fazer uma monografia humorística, satírica às explorações científicas, à etnografia e também social. Será mais rico de invenções humorísticas, dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, como os que vi, [...] deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e às palavras.

Nascia assim a tribo “Dó-Mi-Sol”, invertendo a ordem natural do diário que, como gênero híbrido, deveria ter o real se sobrepondo ao ficcional. Nesse episódio específico, esses índios seriam uma invenção daquilo que poderia ser o selvagem na compreensão de Mário de Andrade, sendo que a tribo seria composta agora de uma complexa forma de comunicação musical que não era comum nem nas áreas ditas civilizadas. Aquilo que Mário destaca como “tudo inventado” tenta dar conta do local onde seriam encontrados (subida do Rio Madeira), sua fisiologia, cerimônias, relações, religião, filosofia, lendas, etc. A partir daí acontecem quatro aparições no diário, descritas como se acontecidas realmente, dando conta de um cotidiano fantasioso. Quase um mês depois, quando as aparições da tribo já são raras, ele escreve: “Em Monte Alegre não tem prefeito. Mas tem a chuva nhã Marta que aprende meu nome e não para mais de o repetir cantando, parece os índios Do-Mi-Sol, que já não estão me interessando muito não” (ANDRADE, 1976: 168).

A viagem prossegue até 15 de agosto de 1927, importando-lhe partir das diferenças “entre seu mundo conhecido de paulista europeizado e o mundo tropical visitado, [fazendo] a ficção explícita [...]. Assim, não dilui a singularidade no pitoresco, uma vez que não se mostra espectador embevecido, mas o criador capaz de perceber criticamente a realidade”. (LOPEZ, 1976: 42) Realidade que se faz repleta de encontros: com mariposas de três metros e vinte, Vitória Régias, botos e peixes-boi e até mesmo a visita da Iara que o saúda, mostrando toda a grandeza de um Brasil feito de elementos muito complexos para se conseguir narrar como efetivamente vistos.

## Conclusão

Ao tomar contato com essas diferentes produções, percebemos como o ideário dos viajantes se desdobra de maneira peculiar em algumas obras do século XX. Squeff (2012: 23) destaca que *Quelques Visages de Paris*, faz “uma reflexão não apenas sobre a cultura europeia e seus impasses, ou sobre a cultura brasileira, mas também sobre as relações entre uma e outra”. Esse espaço do meio é um importante âmbito de pensamento sobre o Outro que pode estar em tanto em Paris como no Brasil.

O jogo de inversões faz com que a posição superior, inicialmente assumida pelo europeu vá se desconstruindo e se transformando criticamente. Guinzburg (2001: 41), observa muito bem: “parece-me que o estranhamento é o antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade.” Assim, as invenções diminuem as distâncias e pretendem fazer no final das contas, o Nós emergir de dentro dos discursos. No início de sua viagem, Mário de Andrade (1976: 61) pondera que

Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos, pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza.

O universo poético presente em cada um desses percursos inteira ou parcialmente inventados ajuda a desconstruir a leitura geral que fazemos da relação entre o selvagem e o civilizado, demonstrando que as suas barreiras podem ser bem mais tênues do que aparentam ser. Ao mesmo tempo, percebemos que a riqueza da viagem não está no relato fiel de suas passagens, mas nas entrelinhas da compreensão individual de quem viajou.

**Referências Bibliográficas:**

ANDRADE, Mário. **O Turista Aprendiz**. Telê Porto Ancona Lopez (org.). São Paulo, Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

GUINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: nove ensaios sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SQUEFF, Letícia C. “Paris sob o olho selvagem: **Quelques Visages de Paris**, de Vicente do Rego Monteiro”. In: MIYOSHI, Alex (Org.). Anais do Seminário: O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura no Brasil. Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia, Programa de Graduação em História do IFCH, 2010.

ZANINI, Walter. **Vicente do Rego Monteiro – Artista e Poeta 1899-1970**. São Paulo: Marigo, 1997.

## OÙ VA LA PEINTURE MODERNE? ARTISTAS E TENDÊNCIAS NAS REVISTAS FRANCESAS DOS ANOS DE 1920

*Renata Gomes Cardoso*<sup>1</sup>

Où va la peinture moderne? Com essa pergunta o Bulletin de l'Effort Moderne dava início a uma enquete, em sua edição inaugural de janeiro de 1924, convidando seus leitores a colaborarem com respostas a esse questionamento, de forma que pudessem contribuir para o entendimento das características e do destino da arte nesses anos. O boletim propunha ainda algumas interpretações para esse momento artístico, nas entrelinhas do prefácio e no texto explicativo da referida enquete. No prefácio afirmava que o objetivo dessa publicação seria primordialmente o de expor “as produções verdadeiramente modernas, de arquitetos, pintores, escultores, gravadores e artesãos”<sup>2</sup>, dirigindo-se, para isso, às obras do presente, a partir da palavra de ordem “Merci le morts, vivent les vivants!”, que conferia ao mesmo tempo o devido respeito ao passado e à tradição artística, reconhecendo sua importância. O texto explica que se tratava de um momento em que muitas “tendências diferentes anima[va]m a pintura moderna”, fato que em si já era o motor desse tipo de reflexão no meio artístico francês<sup>3</sup>. A enquete ganhou maior relevância por ter exposto as análises, opiniões e conclusões de diversos artistas e escritores, publicadas ao longo de 1924 no referido Bulletin, o que constitui hoje uma importante fonte para enriquecer o debate sobre as características da arte daquele período.

Os boletins, revistas e jornais publicados no cenário francês desse período contribuíram em grande medida para a circulação das obras de arte, através da publicação de muitas reproduções, tanto de artistas do passado quanto do presente, reforçando a divulgação dos modelos e tendências que apareciam nas exposições organizadas por galerias e pelos principais salões de arte de Paris. Tais periódicos constituem importante material para o entendimento da dinâmica desse ambiente cultural, permitindo ampliar a análise sobre a arte praticada na Europa no contexto do entreguerras, para além dos conhecidos conceitos de “Retorno à Ordem” e de “Escola de Paris”, amplamente utilizados na história da arte para designar esse período. Dentre o grande número de revistas em circulação, destacaremos algumas no presente artigo, analisando obras que foram reproduzidas e os comentários divulgados de forma mais geral sobre a atividade artística da capital francesa, com o objetivo de propor um debate sobre as tendências que circularam nessas revistas, como um reflexo de toda a movimentação cultural que se dava em Paris, nesses anos.

A grande quantidade de revistas sobre arte que circulava na Europa nesse período de pós-guerra não passou despercebida pelos intelectuais daquele contexto. Um artigo publicado na primeira edição da revista L'Esprit Nouveau – da qual falaremos mais adiante, fazia um balanço sobre as revistas francesas entre os anos de 1914 e 1920, agrupando-as em categorias, de acordo com as características de seus colaboradores, fossem amadores, galeristas, escritores ou artistas<sup>4</sup>, ou ainda segundo o teor da publicação, no caso de serem voltadas para a arte ou para a cultura de forma geral, serem filiadas às vanguardas ou engajadas na defesa de uma proposta artística específica ou que expunham o momento artístico a partir da descrição dos eventos e acontecimentos de maior relevância naquele cenário.

No caso do Bulletin de l'Effort Moderne, tratava-se de uma publicação da galeria L'Effort Moderne,

<sup>1</sup> Profa. Dra. EACH-USP. Doutora em Artes pelo IA-UNICAMP e Mestre em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP.

<sup>2</sup> “Avant-propos”. Bulletin de l'Effort Moderne, n.1, janeiro de 1924, p. 1.

<sup>3</sup> “Enquete du Bulletin de l'Effort Moderne”. Idem, p. 16.

<sup>4</sup> LACAZE-DUTHIERS, Gérard de. “Notes sur les revues françaises pendant six ans (1914-1920)”. In, L'Esprit Nouveau, n. 1, 1920. pp. 99-102.



comandada por Léonce Rosenberg. A publicação das reproduções tinha assim uma primeira razão evidente, a de mostrar ao público as obras disponíveis na galeria para aquisição. Essa coleção se iniciara em 1915, com obras de Picasso, mas cresceu substancialmente ao longo dos anos da Primeira Guerra Mundial, sobretudo em vista da saída de Daniel-Heinrich Kahnweiler, grande colecionador dos cubistas, do mercado de arte francês. Sendo alemão, Kahnweiler fora obrigado a deixar a França com o início da guerra e sua coleção foi confiscada pelo governo e vendida posteriormente em leilão, junto com a coleção de Wilhelm Uhde, outro colecionador de arte moderna, entre 1921 e 1923<sup>5</sup>. O Bulletin comentou o leilão dessas coleções, com o artigo “Séquestres “Uhde et Kahnweiler”” assinado por L.R., tratando-se provavelmente do próprio Léonce Rosenberg. Essa informação é relevante para colocar em análise as obras que aos poucos apareceram reproduzidas nesse periódico, já que a primeira edição apresenta tanto imagens do cubismo dos anos de 1910 quanto dos anos de 1920. Sabe-se, porém, que no primeiro período cubista, Kahnweiler havia assinado contratos com Picasso, Braque, Derain, Gris e Léger, que lhe dava exclusividade sobre essas obras. O fato de aparecerem reproduzidas no Bulletin ao lado das obras mais recentes desses artistas, já dos anos de 1920, demonstra terem sido provavelmente adquiridas por Léonce Rosenberg nesse leilão.<sup>6</sup>

A observação das imagens expostas no Bulletin permite avaliar a dimensão da relação e da convivência em um mesmo espaço entre tendências muito diferentes, seja a partir de obras que eram exemplares dos movimentos artísticos mais recentes, seja por obras que combinavam as questões modernistas de uma maneira mais difusa, sem uma filiação direta a uma tendência específica. As páginas dedicadas às reproduções de obras nesse boletim contribuem para entender como a questão da moderação no tratamento do plano pictórico, voltando muitas vezes à figura em seu aspecto mais mimético, ganhou cada vez mais espaço nas obras dos anos de 1920, sobretudo pensando em artistas que estavam em plena evidência e tinham grandes cotações nas galerias, em vista de suas produções cubistas, como Picasso e Léger.

No caso do primeiro número do Bulletin, a seção de reproduções de obras começou com quatro de Léger, com diferentes abordagens, que passavam da articulação do espaço com formas geométricas à ambientação e maior definição de figuras nesse espaço. As duas primeiras são de pinturas realizadas em 1922, com os títulos *La mère et l'enfant* e *Le nu au bouquet* [Figs. 1 e 2], e em ambas as figuras se destacam do conjunto, ainda que inseridas na ambientação geométrica característica das obras de Léger. A terceira reprodução é de uma obra de 1917, *La partie des cartes*, e nela as construções volumétricas sobressaem-se, mesclando todos os elementos da composição, de forma que estes não se individualizam no conjunto, como ocorre nas duas obras anteriores. A quarta reprodução, separada do conjunto de Léger com obras de outros artistas, é uma fotografia do balé *Création du monde*, com figurinos e decoração de Léger, incorporando elementos das culturas não-ocidentais e de sua própria pesquisa pictórica. Essas diferentes abordagens do artista, reproduzidas na revista com as respectivas datas de realização, ilustram bem o clima de reflexão, quase em forma de revisão crítica, pela qual passavam vários artistas nesse período, mesmo quando se tratavam de ícones de uma tendência vanguardista.

As principais diferenças entre esses dois momentos do contexto artístico europeu – o início do século XX e a fase que se segue no primeiro pós-guerra, são novamente observadas no próximo conjunto de imagens selecionadas pelo Bulletin para compor essa mesma edição: reproduções de obras dos artistas Gino Severini e Jean Metzinger [Figs. 3, 4 e 5]. As obras são datadas de 1922 e 1923, e, em ambas, a fragmentação característica do cubismo foi transformada, sendo substituída por uma nova ênfase na abordagem da figura, partindo de

<sup>5</sup> Cf. GREEN, Christopher. *Art in France 1900-1940*. Yale University Press/ Pelican History of Art, 2000, p.54.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*.

temas tradicionais da pintura europeia: o Arlequin, de Metzinger e a tela *La famille du pauvre Pierrot* de Severini, retomam personagens da *Comedia dell'Arte*, enquanto as figuras de *La femme a la Mandoline* de Severini, e de *Le gouter*, de Metzinger se voltam para as cenas da pintura de gênero. Severini abordou uma mulher tocando instrumento, tema muito trabalhado antes por Jean-Baptiste Camille Corot, artista que por sinal recebera, em 1921, uma homenagem na revista *L'Esprit Nouveau* de n.8, com reproduções de suas obras em preto e branco, acompanhadas por um artigo, não assinado, sobre sua trajetória. Metzinger por sua vez retomou um motivo no qual havia trabalhado em 1911, realizando um interior com natureza-morta, mesa e figura bebendo chá, no entanto muito diferente da famosa *Le Gouter*, que fora exposta no Salão do Outono daquele ano e considerada por André Salmon – um dos grandes defensores do cubismo – como “A monalisa do cubismo”, na abordagem histórica que fez do movimento, no texto *La Jeune Peinture Française*.<sup>7</sup>

Com essa publicação, de uma galeria que se especializara e se destacava por comercializar obras de pintores cubistas, o retorno à tradição e à figuração, questão em ampla discussão no ambiente cultural francês, era demonstrado através de obras três artistas que foram expoentes da vanguarda. A enquete proposta pela revista levava o público a pensar sobre o destino e a continuidade da arte moderna, auxiliado pela observação e acompanhamento dessas transformações nas obras ali reproduzidas. Esse questionamento sobre as características da arte moderna, nesse novo período que se iniciara com o fim da guerra, poderia também minimizar o choque ou estranhamento causado pela brusca mudança de abordagens nas obras de um mesmo artista, sobretudo quando apresentavam uma diferença relativamente pequena entre os anos de realização. O conjunto de Picasso escolhido para constar nesse mesmo número do *Bulletin de L'Effort Moderne* reafirma a contextualização da enquete proposta, através de reproduções de obras de diferentes períodos. Duas são de 1914, anos de grande experimentação cubista: as obras *L'Homme a la pipe* e *La femme au fauteuil* [Figs. 6 e 7]; e duas são versões de um mesmo motivo, *La toilette de Vênus*, um de 1922 e outro de 1923 [Figs. 8 e 9], em que o artista abandonou a fragmentação cubista estudada nos anos anteriores para compor com figuras monumentais, referenciadas na arte clássica, questão muitas vezes denominada na trajetória do artista como sendo o seu período “clássico”.

As publicações seguintes do *Bulletin* destacaram as diversas respostas à enquete do primeiro número. Várias delas reafirmaram que havia naquele momento uma grande dificuldade em prever um futuro para a pintura, dadas as diferentes abordagens dos artistas mais conhecidos. A resposta de Gino Severini, no entanto, foi muito precisa. A partir de um paralelo entre as propostas da pintura metafísica e os ideais de construção e ordem já colocados por essa época pelo Purismo, Severini afirmou que a pintura tendia cada vez mais para uma “expressão mais ordenada e pura da arte, na qual o caráter metafísico e o sentimento retomar[iam] seu lugar de direito”. Ainda de acordo com sua premissa, essa expressão seria realizada por uma pintura que fosse “clara, [e] consequência imediata de certas preocupações de métiers”, ou seja, dos processos e da técnica da pintura em si, já que na continuidade de sua resposta o trabalho do artista foi comparado com aquele do artesão, profundamente conhecedor das técnicas de seu trabalho. A fala de Severini torna-se ainda mais interessante quando este prevê uma transposição da arte plástica realizada no cavalete para a parede, seja pela pintura mural ou pela pintura pensada na sua relação com a arquitetura.<sup>8</sup>

As revistas consideradas como afiliadas às vanguardas ou representantes da arte considerada como mais avançada exerceram também o papel de difusão da ideia de reavaliação das transformações artísticas de início de século, sobretudo em comparação com as propostas de grandes artistas. A revista *L'Esprit Nouveau* se

7 SALMON, André. *La jeune peinture française*. Paris: Collections des Trinté, 1912.

8 SEVERINI, Gino. “Réponse à notre enquête: Où va la peinture moderne?”. *Bulletin de l'Effort Moderne*, n.2, fevereiro de 1924.

destaca nesse caso, porque além de ser um dos meios de divulgação do principal movimento artístico do pós-guerra, o Purismo, com reprodução de obras mais recentes, incorporou em suas edições homenagens a artistas do passado, considerados relevantes naquele momento para a história da arte por terem apresentado algumas soluções e transformações muito singulares, consolidadas ao longo dos anos. *L'Esprit Nouveau* expunha as novas convicções artísticas pautadas nos princípios de racionalidade e universalidade das formas, prestando homenagem ao cubismo no sentido desse movimento ter “purificado” o vocabulário da pintura, pela insistência na utilização da forma pura<sup>9</sup>. As ideias puristas colocavam em questão as ações da vanguarda anterior, mas faziam também uma apreciação da arte do ponto de vista histórico, elegendo como exemplos alguns modelos do passado que tinham um sentido mais racional e universal, ao mesmo tempo em que negavam outros, considerados como mais ligados ao subjetivismo ou ao individualismo. Em carta a Maurice Raynal, escritor que publicara diversos textos sobre o cubismo, Ozenfant debateu essas novas convicções artísticas, propondo um novo conjunto de questões como enfoque da produção artística do pós-guerra:

Realmente acredito que as obras que verdadeiramente contam são aquelas que apresentam universalidade e durabilidade. Eu fundei *L'Esprit Nouveau* e dentre outras questões insisti no seguinte: se os egípcios e os negros e os gregos e os chineses ... nos tocam por meio da arte, é porque eles empregam métodos universais. Os homens diferem em raça, período e individualidade, mas eles são muito mais similares do que diferentes, por tudo isso. (...) Purismo: uma tentativa de pintar pelo uso de fatores comuns aos sentidos e à alma e não por um tipo de código simbólico de um período em particular.<sup>10</sup>

O Purismo buscava assim a utilização de elementos universais da pintura, de forma a “purificar” a linguagem plástica, ação que, segundo seus protagonistas, teve sua origem em Cézanne e fora seguida pela experiência cubista. No primeiro número de *L'Esprit Nouveau*, Ozenfant e Jeanneret discutiram, através do artigo “*Sur la plastique*”, quais seriam esses elementos fundamentais da plástica pura, essenciais para o ofício do artista:

O *métier* compreende de uma parte a ciência da composição, de outra parte, a técnica de execução. Diremos desde já: uma estética que não dispõe de meios suficientes, tem que limitar a concepção à medida dos seus meios de realização. Só se concebe claramente o que se pode executar perfeitamente. (...) A obra de arte é um objeto físico artificial destinado a produzir reações subjetivas. A necessidade de ordem é a mais elevada das necessidades humanas. Ela é a causa primeira da arte. Elementos primários [desenhados um triângulo, um quadrado e um círculo]: essas formas são os elementos primários de toda obra plástica. Ritmo: Essa associação [dos elementos primários], em virtude sempre do princípio de ordem, se torna sensível através do ritmo; o ritmo é o fio condutor imperativo do olho.<sup>11</sup>

Nesse mesmo artigo são posteriormente listados os artistas que tiveram sucesso na utilização desses elementos universais:

Depois de um século, apenas contam, antes de certos CUBISTAS, INGRES, COROT, CÉZANNE, SEURAT e mesmo esse excelente ROUSSEAU. Por quê? Ao se conhecer a vida desses artistas observando-se suas

<sup>9</sup> Cf. OZENFANT, A & JEANNERET, C. *La Peinture Moderne*, Collection de “*L'Esprit Nouveau*”. Paris: Les Éd. Crés & C, sd. [1925], pp. I-V; 87-133.

<sup>10</sup> RAYNAL, M. *Modern French Painters*. NY: Arno Press, 1969 [Ayer Publishing, 1928], p. 130-133. Livre tradução.

<sup>11</sup> OZENFANT, A. & JEANNERET, C. “*Sur la plastique*”. In, *L'Esprit Nouveau*, n. 1, [1920], pp. 39-47. Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP. Livre tradução. Grifo meu.

obras, constata-se a inexorável teimosia com a qual organizaram a estrutura de suas obras. Essa estrutura é idêntica como são idênticas as de POUSSIN, CHARDIN, ou de RAFAEL. É necessário avaliar que todos os movimentos recentes baseados na exaltação da sensibilidade, na libertação do ser e seu afastamento das contingências, das condições “tirânicas” do *métier* (composição, execução), se colapsam lamentavelmente. Isso acontece porque eles repudiaram ou ignoraram a física da arte.<sup>12</sup>

O texto trata de uma ciência da arte, que fora profundamente estudada pelos artistas então destacados. Com tal análise sobre os processos da linguagem artística, compreende-se a escolha do grande artista homenageado nesse primeiro número da revista: Georges Seurat, que desenvolveu um método que seria decisivo para pintura de fins do século XIX, tendo *L'esprit nouveau* apresentado várias reproduções de sua obra, sendo uma, inclusive, em cores. As reproduções da obra de Seurat são acompanhadas por um artigo de Roger Bissière, ele mesmo também artista, que usou o exemplo de Seurat para afirmar que os artistas do momento deveriam ter uma nova atitude diante da natureza e da tela, procurando “inventar novos meios para se exprimir logicamente”, como o fizera Seurat, evitando assim a mera repetição de fórmulas, ou o risco de “devaneios infrutíferos”<sup>13</sup> como proposta. Bissière realçou ainda a necessidade de se buscar no passado os modelos para a criação desses novos métodos, que deveriam estar ainda à altura da nova posição do artista moderno, diante das transformações sociais, artísticas e culturais da época. Partindo dessa espécie de manifesto em defesa de uma arte pensada e praticada do ponto de vista universalista, as edições seguintes de *L'esprit Nouveau* destacaram textos e reproduções de obras de artistas que se dedicaram a pesquisas cujo enfoque era primordialmente a estrutura da obra, seja pelo desenho ou pelo estudo da cor, de Ingres a Cézanne, dando espaço ainda para aqueles artistas de um passado mais distante, como Poussin e Corot, todos acompanhados com textos que analisavam a relevância de suas produções artísticas para transformações definitivamente estabelecidas na história da arte e observadas ao longo dos anos.

Já o boletim publicado pela galeria Bernheim-Jeune, teve sua primeira edição em dezembro de 1919, mesmo ano de reabertura do Salão do Outono após o final da Primeira Guerra. O *Bulletin de la Vie Artistique* afirmava em seu editorial que sua proposta não era a de se vincular ou de defender uma tendência artística específica, mas, pelo contrário, de mostrar, “através de um olhar curioso, as expressões das ideias contemporâneas, (...) [e] as novidades da vida artística”, confiando o trabalho da escrita sobre os artistas e tendências a escritores cuja “alta integridade” seria a garantia de uma apresentação correta e justa da arte naquele momento. Assinaram os artigos desse *Bulletin* os escritores Félix Fénéon, Guillaume Janneau e Pascal Forthuny.

Com essa intenção de mostrar a arte do momento independentemente de preferências individuais, o número inaugural fez um balanço do Salão do Outono de 1919, prevendo uma “invasão cubista”. Ao comentar as transformações ocorridas no âmbito dessa tendência, a partir dos novos contextos de criação surgidos com os desdobramentos da guerra, o autor do editorial acabou retomando uma discussão que teve importância nos anos precedentes, envolvendo as definições de cubismo, futurismo e o orfismo:

Modificado, acelerado, o cubismo de antes apresenta agora fórmulas muito novas e muito pensadas. Alguns pintores, com sinceridade, procuram traduzir em movimentos as imagens consecutivas que o olho retém às vezes simultaneamente. Eles procuram resumir uma sucessão de estados. Os efeitos intermitentes, mas que

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*. Livre tradução.

<sup>13</sup> BISSIÈRE, Roger. “Notes sur l’art de Seurat”. In, *L’Esprit Nouveau*, n.1, 1920, pp. 13-28.

se repetem em intervalos regulares, desfiles militares, feiras, oferecem notas estranhamente interessantes.<sup>14</sup>

Além de rever os significados dessas tendências no que tange a motivos e ao espaço construído na tela, o texto comentou ainda, ao final, como o Salão do Outono se constituía como um espaço para mostrar a plena convivência de tendências muito variadas, no ambiente francês, algo que por fim o caracterizava como um centro cultural da Europa, para onde se deslocavam artistas de várias nacionalidades. A enumeração de alguns expositores ao lado dos mencionados cubistas é uma prova dessa diversidade, algo que poderia estar esboçado no espaço de algumas galerias, quando estas não restringiam sua coleção a uma determinada tendência artística:

E tudo isso fraterniza-se com os retratos refinados de Guérin, os efeitos claros de plein air de Labasque, os arpejos sutis de Bonnard, o misticismo delicado de Maurice Denis e a piedade cruel de Desvallières, as distintas flores de Laprade, o nu voluntário de Marquet, os interiores discretos de Espagnat, as obras sentidas de Albert André, as sábias audácias de Henri Matisse.<sup>15</sup>

Além das notícias sobre as exposições em circulação daquele momento, o boletim da Bernheim-Jeune publicava em suas páginas notícias relacionadas ao papel específico das galerias, discutindo valores de obras, informações sobre colecionadores, suas aquisições ou os eventos realizados com a finalidade específica de compra e venda de obras. Dado o contexto do armistício, trazia também análises sobre a importância da aquisição de determinadas obras pelas instituições públicas francesas, como forma de garantir que “grandes obras” de artistas franceses não saíssem do país pela mão de colecionadores estrangeiros, como foi o caso da apresentação, nessa primeira edição do boletim, da trajetória da obra *L’Atelier*, de Gustave Courbet, que passou da família do artista para colecionadores e seria então, posteriormente, adquirida pelo Louvre.<sup>16</sup> Como já se tratava de um contexto de pós-guerra, essa seção do boletim fez também uma análise sobre as ações de preservação e guarda do acervo do Louvre desde agosto de 1914, início dos conflitos.

Apresentamos aqui tendências e obras que circularam nas edições de três revistas francesas que tinham determinada relevância no contexto do pós-guerra. Uma por sua filiação a um dos principais movimentos desse período, o Purismo, as duas outras por serem publicações de galerias de renome, que além de publicarem reproduções de seus acervos, demonstravam o conjunto de tendências em circulação na Europa pelos textos que veiculavam, de escritores a artistas, ou ainda pela reprodução de muitas das obras que participaram dos salões de arte da capital francesa, caso em que se destacou, sobretudo, o boletim da galeria Bernheim-June.

---

<sup>14</sup> Le Bulletin de la Vie Artistique, n. 1, 1 de dezembro de 1919, pp. 6-7. Livre tradução. A discussão mencionada ocorreu no âmbito do Salão dos Independentes de 1913 e estava ligada às definições de simultaneidade e do termo orfismo, com debate sobre esses conceitos e significações, entre figuras ligadas ao cubismo e ao futurismo, em textos publicados nas revistas desse ano.

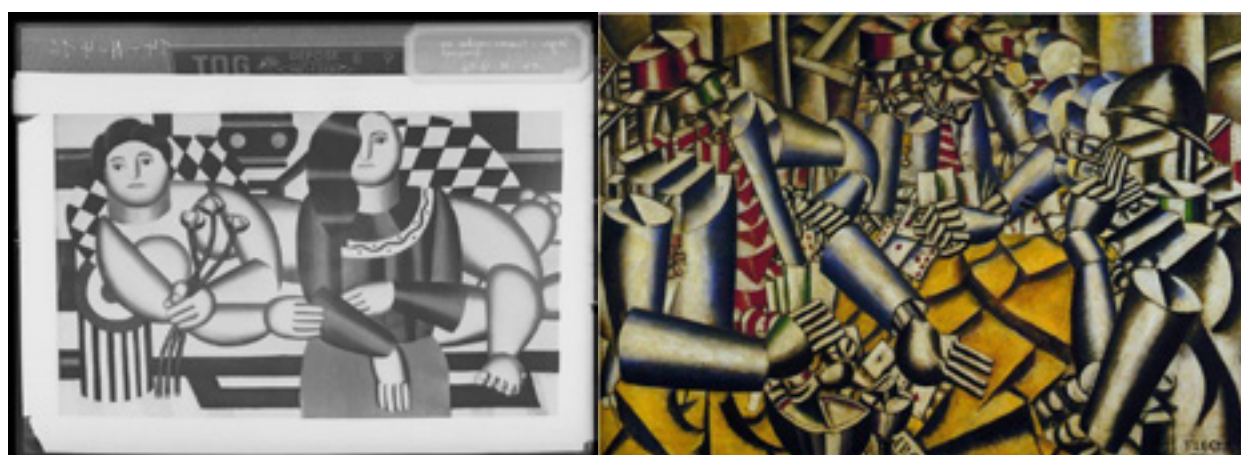
<sup>15</sup> Idem, ibidem. Livre tradução.

<sup>16</sup> A obra se encontra hoje no Musée d’Orsay.

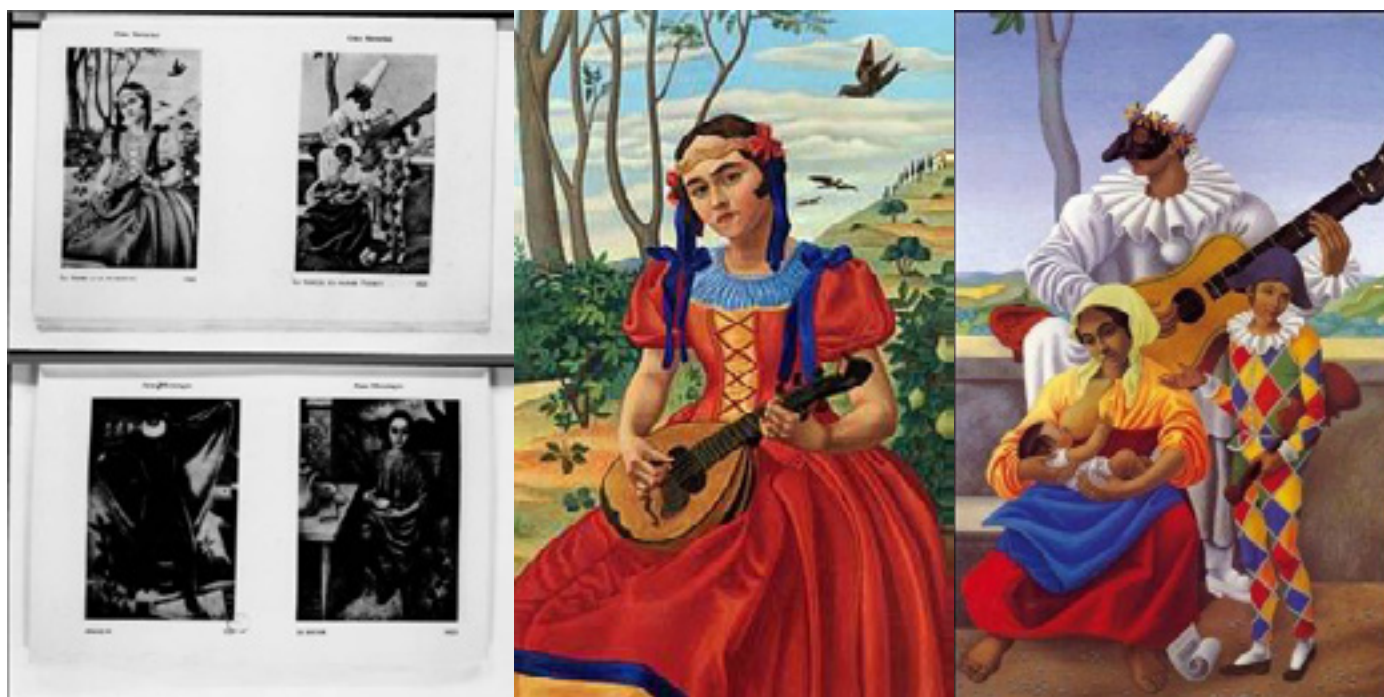




1. a. Página do Bulletin de L'Effort Moderne, n. 1, 1924; b. F. Léger. La mère et l'enfant, 1922. Kunstmuseum Basel, Suíça.

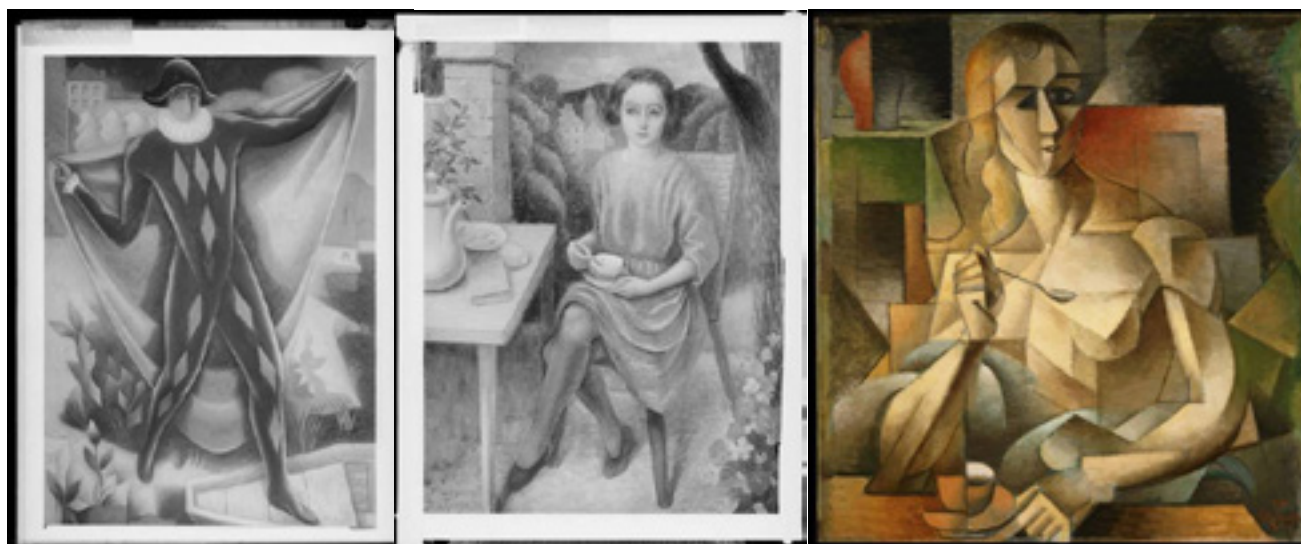


2. a. Fotografia da obra de F. Léger, Le nu au bouquet. Coleção Léonce Rosenberg, Ministère de la Culture (France) – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. b. F. Leger. Fernand Léger. La partie de cartes, 1917. Kröller-Müller Museum, Holanda



3. Página do Bulletin de L'Effort Moderne, n. 1, 1924, com obras de G. Severini e J. Metzinger.

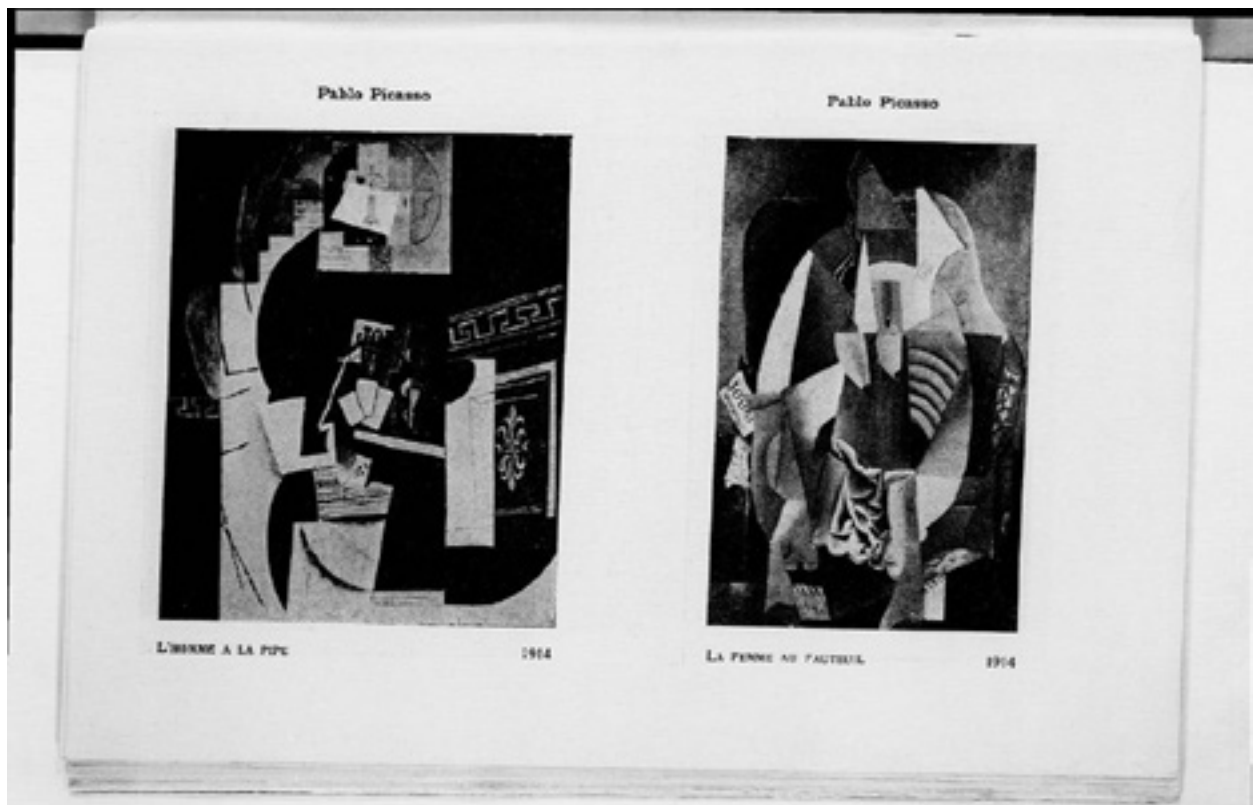
4. Gino Severini. a. La femme a la mandoline, 1923; b. La famille du pauvre Pierrot, 1923. Coleção Particular.



5. a. Fotografias de obras de Jean Metzinger: Arlequin, 1922 e Le Gouter, 1923[Jeune femme assise tenant un bol].

Coleção Léonce Rosenberg, Ministère de la Culture (France) – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. b. Jean Metzinger. Le gouter, 1911. Philadelphia Museum of Art.

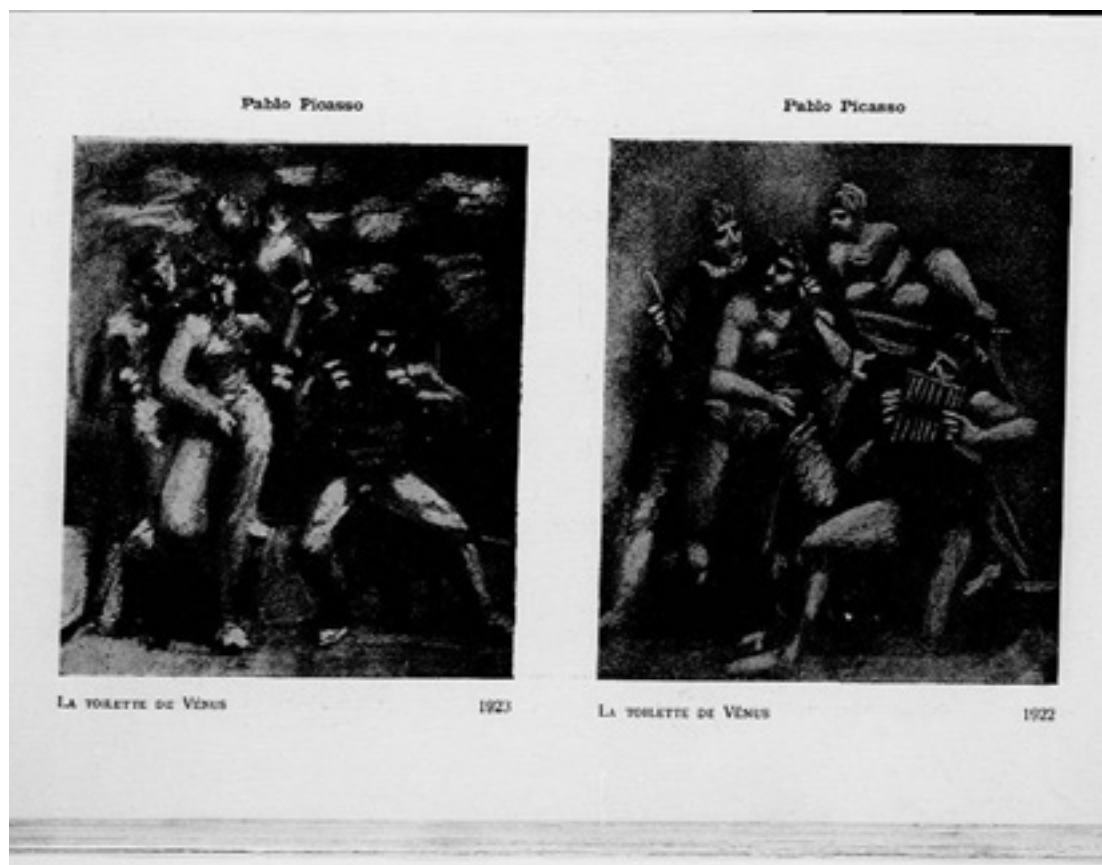




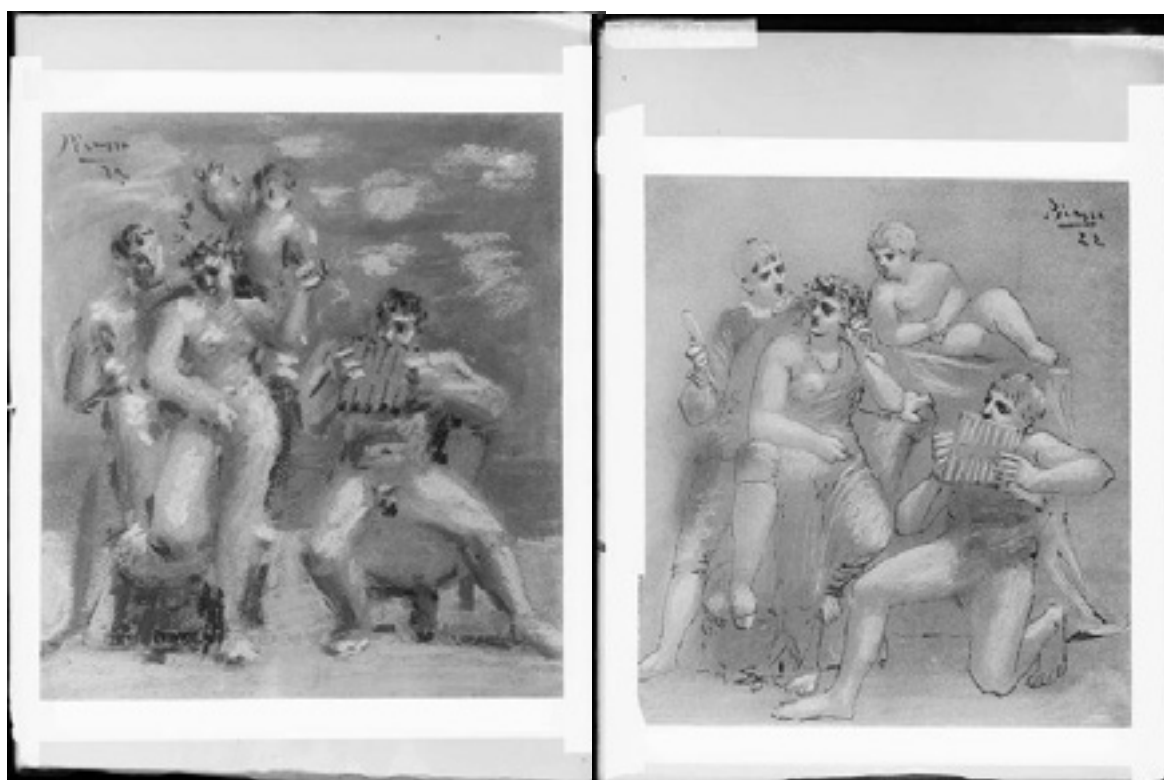
6. Página do Bulletin de L'Effort Moderne, n. 1, 1924, com obras de Picasso.



7. Pablo Picasso. a. Card Player, 1914. MoMA, NY. b. La femme au fauteuil, 1914. Musée Picasso.



8. Página do Bulletin de L'Effort Moderne, n. 1, 1924, com obras de Picasso.



9. Fotografias de duas obras de Pablo Picasso com título Hommes, femme et enfant, 1923. Coleção Léonce Rosenberg, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

---

### **Referências Bibliográficas**

GREEN, Christopher. Art in France 1900-1940. Yale University Press/ Pelican History of Art, 2000.

OZENFANT, A & JEANNERET, C. La Peinture Moderne, Collection de “L’Esprit Nouveau”. Paris: Les Éd. Crés & C, sd. [1925].

RAYNAL, M. Modern French Painters. NY: Arno Press, 1969 [Ayer Publishing, 1928].

SALMON, André. La jeune peinture française. Paris: Collections des Trinite, 1912.



## OS SÍMBOLOS DA RAÇA: O CORPO E A QUESTÃO ÉTNICA NA ARTE ACADÊMICA BRASILEIRA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

*Richard Santiago Costa<sup>1</sup>*

A fusão de etnias e culturas no Brasil encontra-se intimamente entrelaçada com a escrita de sua história, dos primórdios da colonização aos nossos dias. De fato, a miscigenação transforma-se em um dos pilares norteadores de toda forma de se pensar o país em suas diversas esferas: cultural, econômica, política e social. Nosso recorte temático debruça-se sobre o emprego e reflexão da estrutura étnica brasileira no campos das artes plásticas, em especial no âmbito da pintura acadêmica da segunda metade do século XIX. Entretanto, o ponto de partida dessa comunicação localiza-se algumas centenas de anos antes, mais precisamente na primeira metade do século XVII. A primeira representação vultosa dos homens e mulheres que habitavam o litoral brasileiro dar-se-ia pelos pincéis do exímio retratista holandês Albert Eckhout, um dos artista que compunha a comitiva do conde Maurício de Nassau, governador do chamado Brasil Holandês subordinado à Cia. Das Índias Ocidentais. Aqui desembarcando em 1637, Eckhout, sob os auspícios de Nassau, teria a incumbência de retratar em grande formato os tipos brasileiros que estruturavam a pirâmide racial do Brasil colônia. Assim, a partir de 4 pares de telas que correspondiam a 4 casais de diferentes etnias, Eckhout empregava, não sem intenção, o nobre gênero do retrato em grande formato para perpetuar um recorte significativo da população nordestina na memória e no imaginário do mundo. Não é exagero falarmos em “imaginário do Novo Mundo” uma vez que tais telas, e tantos outros desenhos e paisagens não só de Eckhout, como também de Frans Post, conheceram uma ampla audiência, principalmente no contexto monárquico europeu.

Assim, o casal de índios Tarairiu correspondia ao estágio primitivo de nossa população, os elementos autóctones embrutecidos, praticantes da abominável antropofagia, guerreiros velozes e cruéis. O dado pitoresco dos membros decepados, segurados com naturalidade pela indígena, dão o tom documental que Eckhout procurava empregar em suas pinturas: tão importante quanto a arte é o documento, o registro etnográfico e a vontade indomável de registrar e documentar o mundo. Ao casal Tupi correspondia os efeitos da primeira civilização, um estágio intermediário entre a barbárie do indígena natural e os mestiços. A docilidade da mulher tupi que carrega seu filho no colo demonstra um instinto maternal acolhedor, a receptividade ao novo e o elo doméstico. Ao homem Tupi cabe prover a família, construir ferramentas e trabalhar o solo. A mulher mameluca, uma clara referência às alegorias dos continentes que grassavam pelo mundo desde o século XVI, corresponde a um estágio ideal, a junção da beleza e sensualidade nativa ao decoro da mulher branca que se veste. Por seu turno, o homem mestiço que empunha armas e se assemelha fisionomicamente ao homem europeu liga-se à lealdade dos capitães do mato, homens de confiança dos colonizadores, figuras mestiças sem um lugar muito definido na hierarquia social, nem indígenas, nem negros, nem brancos. Por fim, o casal africano demonstra as raízes profundas do projeto comercial da Cia. Das Índias Ocidentais, seus tentáculos que se projetam para todos os continentes conhecidos, a riqueza que se traduz em mão de obra escrava. No entanto, Eckhout não retrata escravos esfarrapados ou embrutecidos pela violência e exploração: seus negros são homens e mulheres altivos, figuras hercúleas, adornadas e dignamente representadas. Não há dúvidas de que tais pinturas correspondem a um amplo elogio à miscigenação no Brasil, elogio que se espraia para o governo sólido e próspero do conde de Nassau, que se traduz por ciclos de fertilidade, a um só tempo do homem e da terra.

<sup>1</sup> Mestre e doutorando em História da Arte no programa de pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp. Pesquisa financiada pela FAPESP.

Saltamos no tempo e chegamos a um outro ciclo alegórico tendo a população brasileira como mote. No raiar do século XIX, já sob os primeiros efeitos dos artistas franceses entre nós, surge a arte de Francisco Pedro do Amaral, artista emblemático na transição de certa tradição colonial pictórica para os ares neoclássicos que tomariam conta da arte advinda da incipiente Academia Imperial de Belas Artes. Do ciclo composto pelas alegorias dos continentes, originalmente destinados ao Palacete do Caminho Novo, interessa-nos a imagem dedicada às Américas. A mulher indígena, a despeito de suas feições eminentemente brancas, situa-se timidamente em meio a uma paisagem tropical. Possui vestimentas genéricas, adornos que a tipificam como uma índia, mas nada que sugira um estudo ou cuidado aprofundado de Amaral no que tange aos aspectos típicos da vestimenta indígena. Com um semblante tranquilo, a americana segura uma ave típica da região, uma marca local reforçada pela natureza morta composta por frutos no canto inferior esquerdo da composição e frondosas árvores, dentre elas a bananeira. Não há dúvidas de que mais representativos do continente americano são os componentes da paisagem do que a própria personificação da América: Amaral vacila ao construir sua alegoria, parece esvaziá-la intencionalmente de suas características peculiares, tornando-a muito mais uma mulher branca europeia do que uma indígena americana. Com efeito, sua composição reforça e faz ecoar a imagem de uma América branca, por assim dizer, ainda que dominada pela natureza hercúlea que a diferencia de outra parte do mundo. Se comparada às índias de Eckhout, a de Amaral soa artificial, uma quase caricatura do continente.

Vencendo a primeira metade do século, é flagrante que boa parte da produção indianista de nossos artistas se situe a partir de então. Após a subida de d. Pedro II ao trono, ganha relevo o projeto nacionalista assentado sobre a figura indígena, considerado o elemento nacional por excelência, o dono da terra, a célula primeva da população brasileira. Aproveitando-se dos ventos que sopravam da literatura trazendo o frescor do indianismo literário, gênero de crescente popularidade entre nós desde a década de 1830, as artes visuais passavam a adotar o mote nacionalista advindo das florestas. O aparecimento de *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, em 1860, abre caminho para a temática indígena, fosse do ponto de vista histórico, fosse do ponto de vista literário. Na tela em questão, a massa indígena se destaca, dividindo o protagonismo da cena com a pesada cruz que centraliza a composição. São indígenas altivos e diferenciados, pormenorizados em suas representações, coloridos com a morenidade da terra, atados ao seu ambiente de origem. Ao contrário de Francisco Amaral, Meirelles tivera o cuidado de retratar seus indígenas com um mínimo de características próprias, com o cuidado esperado de um artista acadêmico naquele contexto. Agora, aos índios é dedicada certa parcela de participação na recém escrita história do país: reconhece-se sua importância, sua presença nos primórdios do Brasil descoberto, sua primazia em nosso chão. Todavia, era preciso deixar claro que aquela massa morena era apenas um capítulo de tal história, uma personagem secundária diante da cultura branca presentificada pelo legado religioso materializado na cruz erguida no clarão da mata: católico e governado pela sapiência branca e europeia, e só então um país também indígena.

Seis anos depois, Moema emerge totêmica, um arquétipo inescapável da arte indianista brasileira. A índia sensual e corajosa, destemida em sua busca insana pela realização amorosa com o branco Caramuru, agora um símbolo morto, uma heroína tipicamente romântica a ecoar os destinos da nação mestiça. Moema torna-se um exemplo do que se espera do indianismo em âmbito acadêmico: a correção do corpo, a beleza ideal, a conjunção com a natureza tropical brasileira, a reverência à produção literária brasileira, tão admirada. Seu destino trágico não torna possível o final feliz, mas enobrece a alma indígena corajosa: sua morte é a possibilidade de concretização dos laços familiares entre índios e brancos, a consagração da miscigenação que seguia ilesa na nau de Caramuru. A partir de 1866, nenhum artista brasileiro poderia fechar os olhos ao

exemplo de Meirelles: Pedro Américo, seu sempre rival, também faria sua própria Moema, diametralmente oposta como resultado da de Meirelles, mas muito semelhante nas intenções. Um corpo retorcido a demonstrar apuro técnico do pintor boia em um mar sombrio, muito mais uma aparição do que a concretude da índia de Meirelles.

Por outro lado, a passagem da década de 1870 para 80 assiste a uma produção consistente da temática indígena. Augusto Rodrigues Duarte vai buscar em uma das matrizes essenciais do gênero indianista, a saber o romance *Atala*, de Chateaubriand, a inspiração para sua tela *Exéquias de Atala*, de 1878. *Atala* é uma mestiça, a despeito de não se parecer em nada com sua porção indígena. Seu corpo alvo, em quase simbiose com o panejamento branco que lhe serve de mortalha, reforça a pouca intenção de Duarte em nomeá-la como mestiça: não podemos dizer que *Atala* é uma selvagem, é sim uma virgem branca europeia, imaculada e quase santificada, um exemplo do amor espiritual que sublima o encontro carnal com Chactas, esse sim muito mais próximo de uma figura indígena. É verdade que Chactas, nesse caso, pouco tem a ver com as características de nossas tribos indígenas, fazendo ressoar a imagem dos nativos norte-americanos. Ao mesmo tempo, podemos absolver Duarte por sua *Atala* pouco mestiça, tendo em vista que Rodolfo Amoedo subvertera os versos de Gonçalves Dias em *Marabá* e fizera sua mestiça com amplas liberdades artísticas. Se compararmos ambas as pinturas, notaremos a ausência de qualquer referência étnica ao elemento indígena, talvez porque fosse quase irresistível aos nossos artistas acadêmicos adotar o modelo europeu, ou abrir mão da idealização que consagra. Contudo, a atitude de Amoedo parece um tanto distinta da de Duarte: não nos esqueçamos de que o referencial literário deste é francês, ao passo que aquele se baseia em um poema genuinamente brasileiro. Junte-se a isso que Dias descreve de maneira pormenorizada as características físicas de *Marabá*, algo que fatalmente deveria ser seguido por ele. Entretanto, Amoedo quer nos oferecer uma mestiça de ateliê, uma modelo parisiense das aulas de nu travestida de mestiça, pousada sobre uma paisagem tropical genérica.

Curioso é que a *Iracema* de José Maria de Medeiros, da mesma época, também não fora muito convincente enquanto índia. Gonzaga Duque não fora um apreciador ferrenho dessas pinturas, às quais acusara de serem pouco verdadeiras. Todavia, Medeiros talvez fora o mais cuidadoso ao tentar dotar sua heroína de um mínimo de características nativas, valendo-se da descrição célebre de José de Alencar da trágica *Iracema*. Inusitado em meio a essa produção pictórica amplamente dominada pelas mulheres, Amoedo vem à baila com seu desafiador *Aimberê*, o herói de *O último Tamoio*. O líder da Confederação dos Tamoios, eternizado pela epopeia homônima de Gonçalves de Magalhães, encontra-se morto nas águas da baía de Guanabara, abarcado pelo jesuíta José de Anchieta. É evidente que a tela em questão esvazia o heroísmo que porventura era buscado naquele contexto na figura nativa: *Aimberê* é um cadáver inchado, em vias de putrefação, um corpo sem qualquer traço de beleza facilmente perceptível. Amoedo fora exímio ao representar um afogado repleto de verdade. A escolha pelo momento em que o corpo do índio é devolvido à praia sem vida não é gratuita: se na epopeia de Magalhães o suicídio de *Aimberê* corresponde ao desfecho de ouro do Indianismo Romântico, o sacrifício necessário para que o projeto nacional que desembocava no Brasil oitocentista fosse concretizado, a confirmação de que o indígena brasileiro era, acima de tudo, um herói altruísta em face da perversidade do branco português, para Amoedo, o ocaso de *Aimberê* era um pastiche, uma paródia da célebre *Moema* de seu antigo mestre. Com efeito, o *tamoio* de Amoedo nada tem do discurso heroico preconizado pelo projeto político-cultural do Segundo Reinado: as políticas integracionistas do estado brasileiro estavam falidas, assim como a monarquia brasileira que já apresentava suas primeiras rachaduras. *O último Tamoio* é, em essência, uma obra perturbadora, uma provocação colocada no seio da Academia para trazer à tona as incongruências e ambiguidades do Brasil do oitocentos.

Se a fértil produção indianista se mostrava frágil e ultrapassada na década de 1880, as outras representações da população brasileira também não encontravam melhor seara. Finalizemos com a controversa obra *A Carioca*, de Pedro Américo. Hoje conhecida por sua segunda versão, da década de 80, a tela procura personificar a mulher brasileira branca, a mulher exemplar, originária do ambiente de corte. Sobre as águas do rio Carioca, talvez sua inspiração primeira tenha sido as ninfas fluviais, ou talvez as figuras das sibilas de Michelangelo. Fato é que temos uma mulher carnal, evidentemente sensual e direta: a carioca é uma mulher de carnes moles, abundante, quase uma matrona. Talvez Américo a quisesse significar como uma espécie de grande útero fundador, a origem de uma parcela nobre da população haja vista sua semelhança com as mulheres portuguesas de então: seu buço pronunciado e suas feições ibéricas dizem por si mesmas. A excetuar-se os excessos de lascívia, dos quais a obra foi acusada por muito tempo, é bem provável que houvesse uma maior identificação dos espectadores com *A Carioca* do que com qualquer outra das telas que mencionamos acima. Não constitui novidade o caráter segregador de nossa sociedade no século XIX, a amplitude das teorias raciais desabonadoras para mestiços, negros e indígenas. O desejo pelo branqueamento da população brasileira tivera ampla longevidade, a vontade de apagar as misturas raciais e renegar a miscigenação irrefreável. A arte precisava dar conta dessas questões de certa maneira, imersa que estava nas discussões e na dinâmica da sociedade brasileira daquele período. Se a escolha pelo índio como símbolo da nação se fizera sem muita convicção e por vezes de maneira um tanto debochada, tampouco se mostrou fecunda a opção por exaltar o branco: a pintura e a escultura produzida por artistas brasileiros esteve sempre baseada no modelo branco ideal, daí a pouca diferenciação entre brancos e índios.

No fundo, o recorte imagético da arte brasileira do século XIX nada teve do caráter documental e quase científico do exemplo legado por Albert Eckhout séculos antes. Talvez o fato de ser um estrangeiro, de olhar renovado e impactado por uma realidade completamente diversa da sua, tenha feito de Eckhout um bom tradutor dos tipos brasileiros dos seiscentos, muito mais imbuído em exaltar o próspero governo de Maurício de Nassau e a supremacia holandesa no Novo Mundo do que em fazer grandes juízos de valor da realidade que o circundava. A presença do negro em seu ciclo alegórico e a quase ausência absoluta de grandes pinturas protagonizadas por negros no Brasil oitocentistas são sintomáticas de uma sociedade despreparada para enxergar-se como miscigenada e multifacetada. Como consequência, até mesmo o símbolo nacional, escolhido por uma elite letrada e branca por sugestão estrangeira, haja vista que Ferdinand Denis e Von Martius foram mais sagazes ao observarem as particularidades brasileiras do que os ditos nativos, conheceu muito mais um não-lugar na arte brasileira do que uma posição segura dentro do paradigma artístico da Academia Imperial de Belas Artes. A emergência da figura do mestiço, do brasileiro (para usarmos uma expressão de Silvio Romero), na segunda metade do século XIX, diminuía ainda mais a frágil posição do indígena como personificação do país. Em verdade, os corpos pintados e esculpidos pelos artistas brasileiros naquele período estavam muito condizentes com os dilemas e as vicissitudes de nossa sociedade àquela época: um povo formado pelos encontros e desencontros de três etnias distintas, buscando um lugar ao sol como nação independente e soberana, querendo mostrar ao mundo sua dignidade a despeito de sua própria história. Em suma, um imenso teatro racial, encenações de um Brasil eminentemente mítico e fantasioso, romântico nas páginas impressas da literatura e nas telas de seus artistas, violento e segregador na realidade imediata.

## Referências bibliográficas

- História dos índios no Brasil**/ Manuela Carneiro da Cunha (org.) – São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.
- Obras posthumas** de A. Gonçalves Dias: precedidas de uma noticia da sua vida e obras pelo dr. Antonio Henriques Leal. Volume 6. São Luís: Bellarmino de Mattos, 1869.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COSTA, Richard Santiago. **O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império**. 2013. 253 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos: pintores e esculptores**. Rio de Janeiro: Typ. B. de Souza, 1929.
- GUIMARÃES, Manoel L. S. “Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional”. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 1, 1988.
- MAGALHÃES, Couto de. **O selvagem**. 3ª ed. completa com o Curso da Língua Geral Tupi, compreendendo o texto original de lendas tupis. São Paulo: Ed. Nacional, 1935.
- MALHEIROS, Márcia. **“Homens da Fronteira” – Índios e Capuchinhos na ocupação dos Sertões do Leste, do Paraíba ou Goytacazes – Séculos XVIII e XIX**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- NAXARA, Márcia R. C. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- ROMERO, Sílvio. **Ethnographia brasileira: estudos críticos sobre Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Theophilo Braga e Ladisláo Netto**. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cª., 1888.
- SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. “As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX” in SCHWARCZ, L.M.; QUEIROZ, R. da S.(Org.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência: Edusp, 1996.
- TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.



## DIPLOMATAS DE PINCEL. A ARTE POLÍTICA DE TICIANO VECELLIO E ANTONIO MORO

*Rivadavia Padilha Vieira Júnior<sup>1</sup>*

Ao longo do Renascimento, a cultura e as artes converteram-se em genuínas ideologias do poder político<sup>2</sup>. O ambiente da corte se consolida como o locus dos novos padrões de comportamento baseados em pressupostos de civilidade (Cf. ELIAS, 2 Vol. 1994). A representação artística ocupava lugar de destaque, firmando-se entre as mais altas esferas de decisão do poder político nos principais Estados europeus, que a buscavam para fortalecer e legitimar a concentração de poderes. A representação visual precisava traduzir a magnificência, a glória e o poder do governante, correspondendo a uma série de funções – representativas, comemorativas e, inclusive, de propaganda e/ou persuasão – políticas à medida que consolidavam sua soberania. Dessa forma, era necessário o desenvolvimento de representações artísticas oficiais, regulamentando também as atividades dos artistas.

A partir de meados do século XIII, as relações entre artistas plásticos e cortes assumiram novas formas com a criação de cargos e títulos específicos. Isso acabou posicionando os pintores no círculo de servidores da corte, conferindo prestígio e demonstrando a proximidade junto aos príncipes (WARKE, 2001. pp. 24-32). Com relação aos gêneros pictóricos produzidos no Renascimento, o “retrato moderno”<sup>3</sup> é considerado aquele que transmitia a sensação de uma mais reiterada e vívida comunicação com o espectador. O retrato moderno conciliou a necessidade de verossimilhança e de individualização proporcionada pelo pensamento humanista à crescente personificação do poder sobre a figura do soberano<sup>4</sup>.

Na corte, a proximidade entre o artista e o soberano possibilitou uma diferenciação única na atividade dos pintores retratistas. A possibilidade de circular nesse ambiente ofereceu aos pintores ambicionar uma condição que subtraíssem a artesanal, como eram reconhecidos nas cidades. Na corte, o artista estaria dispensado a integrar obrigatoriamente uma corporação de ofício, e, pela primeira vez, poderia desempenhar um “ofício de virtude”, sendo possível almejar uma ascensão social. Os teóricos da arte no Renascimento ilustravam com a literatura da Antiguidade um exemplo notório da distinção e autonomia de seu ofício e de sua arte: a relação entre Alexandre, o Grande e o pintor Apeles.

Nos palácios, as galerias de retratos buscavam cumprir uma das principais funções do gênero: representar não apenas uma imagem verossímil de algum membro importante, mas também os significados políticos e simbólicos como caráter legitimador dinástico. Essas galerias retomavam, do ponto de vista político, a ideia das séries de *uomini illustri*, estendendo-se pela Europa, servindo não só a comemoração, mas também como exemplo e estímulo para a emulação de feitos e conquistas de antepassados (CAMPBELL, 1990. pp. 41-44).

<sup>1</sup> Mestre em História (2013) pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), com a dissertação “Retratos do poder: A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano Vecellio e Antonio Moro (1548-1558)”.

<sup>2</sup> Processo que observamos durante a Baixa Idade Média nas cortes dos duques da Borgonha, e Berry ou nas das *signorie* italianas. Cf. A. C. Campos Rodrigues. *Jaçã e a quimera de ouro - A ritualização do poder na Borgonha Valois (1363-1558)*. 2006. pp. 172. Dissertação de Mestrado - PPGH-UFF. Niterói. 2006.; F. Autrand. *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*. Paris: Fayard, 2000.; P. Burke. *O Renascimento italiano - Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

<sup>3</sup> Martindale (1988) caracteriza o que qualifica de “retrato moderno” da seguinte forma: uma imagem substituta (evocando alguém ausente) caracterizada pela sua emotividade (suscitando emoções em quem a contemplasse), mobilidade (não formando parte de uma decoração arquitetônica) e temporalidade (ao ser sua função essencialmente substitutiva, perde utilidade ao apresentar-se à pessoa figurada). Cf.: MARTINDALE. A. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Groningen: SDU Publishers, 1988.

<sup>4</sup> A síntese entre a verossimilhança, o hieratismo e a solenidade eram alguns dos objetivos do retrato. Campbell (1990. pp. 9-39) observa que, dentro do debate do tema retratístico, termos como “idealização”, “caracterização” e “individualização” são frequentemente usados para definir a representação dos retratos. CAMPBELL, C. *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. Yale: University Press, 1990.

Ao ser incorporado como servidor da corte, o artista poderia receber uma renda fixa como forma de gratificação à virtude e não ao trabalho prestado ao príncipe. Essa virtude era uma capacidade pessoal, um potencial subjetivo que não poderia ser pago, mas estimulado ou encorajado. A virtude do artista era um dom natural e inalienável, merecedora de recompensa, independente da obra realizada (WARKE, pp. 183; 198). De fato, a posição social do artista europeu no século XV foi melhor que nos séculos anteriores<sup>5</sup>. Os artistas faziam uso da concepção de virtude como elemento constituinte à nobreza, bem como o espírito, não apenas baseando-se em critérios de sangue e nascimento (Idem. p. 226).

Com relação aos títulos concedidos a pintores, estes poderiam ser desde a concessão de um brasão de armas ao aprimoramento de um já existente, não necessariamente garantindo um acesso ou a correspondência à nobreza. Entre os documentos de concessão de títulos nobiliárquicos a artistas, não se encontra uma preocupação em explicar os motivos da nomeação, mas devido ao fato de vários artistas, principalmente pintores, serem enviados as cortes estrangeiras para a entrega de obras ou a produção de retratos, era mister conceder a eles um título que o destacasse como digno de confiança (Idem. pp. 230-231). Outra forma de o pintor ascender aos privilégios era através da fama.

Governantes procuravam atrair de distintas formas destacados retratistas, ao incorporá-los no quadro de servidores da corte. Havia aqueles que não trabalhavam em exclusividade para uma corte ou sequer residiam nela, tampouco eram remunerados de igual modo. A corte, como diversas outras instituições, era permeada por normas e tensões no estabelecimento e disputa das relações. Provavelmente no intuito de preservar-se desse ambiente, alguns artistas de prestígio preferiam permanecer afastados, sem abdicar de seu vínculo e busca de privilégios. Os retratistas de corte, devido à dimensão política de seu trabalho, e compreenderam que o êxito social e reconhecimento como artista uniam-se à qualidade de seus patronos, adquirindo maior status. De facto, apenas alguns pintores foram enobrecidos pela sua habilidade como retratistas.

A circulação dos pintores entre diferentes cortes vincula-se a missões de observação, podendo também assumir funções diplomáticas ao ser incluído entre uma troca de presentes. A competição entre as cortes italianas ao norte possibilitou aos pintores ampliarem seus privilégios e autonomia, favorecendo também sua mobilidade social. Essa mobilidade dos pintores deveu-se também à ativa circulação e troca de retratos entre as cortes europeias. A diplomacia da época fazia uso do gênero retratístico no intercâmbio com vistas a alianças matrimoniais, escolhendo o momento oportuno para apresentá-los informando sobre como haviam sido recebidos, o que se disse e quanto tempo durou seu exame (FLETCHER, 2008. p. 74)<sup>6</sup>.

Na transição para o XVI, acreditava-se que um retrato ganhava valor segundo o estilo e o talento com que fosse executado. Alguns chegavam a afirmar que a fama de um artista poderia ser outro meio para imortalizar o retratado (POPE-HENNESSY, 1966. p. 97). Contudo, nem todos os pintores estavam capacitados para captar toda a complexidade que o retrato exigia<sup>7</sup>. O retratista foi, de facto, o primeiro pintor especializado (WARKE, op. cit. p. 216). A relação entre artista e patrono foi decisiva para que o pintor tornasse visual

<sup>5</sup> Contudo, ainda existia uma forte oposição à inclusão da pintura entre as artes liberais (BLUNT, 2001. p. 70). Na Península Itálica, a pintura integrou-se ao seletivo círculo de artes liberais a partir dos escritos de Alberti e Leonardo. No entanto, na Península Ibérica, até fins do século XVII a pintura ainda era considerada como uma artes mechanicæ ou ofício vil (WALDMANN, 2007. p. 16). BLUNT. A. Teoria artística na Itália 1450-1600. São Paulo, Cosac & Naify, 2001; WALDMANN. S. El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española. Madri, Alianza Editorial, 2007.

<sup>6</sup> Nenhum objeto artístico viajou mais durante o Renascimento, o que explica a precoce utilização da tela em sua realização, nem teve uma audiência tão cosmopolita. Segundo Vasari, a invenção da pintura em tela foi uma resposta à demanda de enviar retratos de um território a outro, com a necessidade de um material mais leve e possível de ser transportado em qualquer quantidade (apud WARKE, op. cit. p. 298)

<sup>7</sup> Segundo os teóricos do tema da retratística como Francisco de Holanda, Gabriele Paleotti e Gian Paolo Lomazzo, somente deviam ser retratados pessoas importantes. Os retratos destinavam-se a glorificar e a imortalizar pessoas de excepcional valor social, intelectual e moral, preservando a memória dos grandes, príncipes e reis ou imperadores, memória dos feitos heroicos ou, por outra razão, dignos de fama, memória dos ascendentes e dos ausentes. Embora o retrato devesse ser restrito principalmente a príncipes e reis, o direito poderia ser estendido a outros homens que tivessem fama e virtudes singulares.

complexas noções políticas, satisfazendo interesses dos governantes, e os códigos da cultura cortesã, pois no retrato de corte, principalmente, o estilo do pintor e a imagem do governante eram indissociáveis.

Ticiano Vecellio (c. 1490-1576) é notoriamente o principal artista veneziano do Renascimento. Foi o primeiro pintor da Sereníssima a alcançar ainda em vida o reconhecimento europeu e, desde meados de sua carreira, cujas encomendas procediam em maior parte de fora de Veneza. Ticiano apresentou desde cedo sinais de ambição artística e profissional. Sua escalada na hierarquia pictórica em Veneza teria sido fruto de uma hábil combinação de talento, esforço e habilidade no tratamento de suas relações sociais. Ticiano também era incapaz de recusar uma boa encomenda, mesmo que ela interferisse sobre outras com as quais já se comprometera. Acumulando benefícios e pensões, Ticiano também cobrava caro por suas obras. Em sua residência, em Cadore, vivia como um príncipe, recebendo dessa forma seus clientes nobres<sup>8</sup>. Ticiano também foi pintor de amplo domínio artístico, produzindo obras para altares, pinturas narrativas e retratos. Formado em diferentes técnicas, pintava tanto em afresco como a óleo, sobre os mais diversos suportes e formatos (FLETCHER, 2006. p. 43). Segundo Brown (2005. p. 18), o objetivo do pintor não seria apenas igualar-se aos irmãos Bellini ou a Giorgione, pelo domínio de seus estilos, mas superá-los.

Além das atividades em Veneza, até meados da década de 1530, Ticiano ligou-se a uma clientela formada por um círculo estreito de família nobres aparentadas entre si no governo de pequenos Estados próximos à Sereníssima, principalmente os Estes de Ferrara e os Gonzagas de Mântua. Entre 1515 e 1516, Ticiano desenvolveu relações com Afonso d'Este, duque de Ferrara e irmão de Isabel d'Este. A partir de 1523 começou a trabalhar para o filho de Isabel, Federico II de Gonzaga, marquês de Mântua<sup>9</sup>, que nos anos seguintes se tornou seu principal patrono.

Ao fim da segunda década do século XVI, Ticiano consolidara sua carreira dentro e fora de Veneza. Este momento coincidiu com o sucesso da série de pinturas mitológicas de Mântua (CHECA CREMADES, 1994. p. 218), ficando conhecido entre a aristocracia do norte da Península Itálica. A partir da década de 1520, Ticiano também trabalhou com frequência para a corte de Urbino com o duque Francisco Maria della Rovere – o genro de Isabel d'Este e casado com Eleonora Gonzaga - e seu filho, e sucessor, Guiobaldio II della Rovere.

A relação de Ticiano com mecenas como os Este e os Gonzaga trouxe mais que benefícios materiais ao pintor, proporcionando entrar em contato com as principais famílias da aristocracia italiana, abordar novos temas artísticos e, sobretudo, contar com patronos de relevo para assegurar seu prestígio. Além disso, a proximidade entre as cortes de Ferrara e Mântua e a vassalagem devida por elas ao imperador facilitaram sua aproximação ao imperador Carlos V.

Federico Gonzaga foi hábil mestre na utilização da arte para fins diplomáticos, na qual Ticiano desempenhou papel fundamental para o sucesso dessa estratégia. Graças à mediação de Federico, o pintor encontrou-se com o imperador no momento de sua coroação em Bolonha, em 1530. Em outra passagem por Bolonha, entre dezembro de 1532 e fevereiro de 1533, o próprio Carlos V realizou o convite para Ticiano voltar a reunir-se com ele. Nessa ocasião, Ticiano pintou dois retratos do imperador, um deles cópia de Jacob Seisenegger. Satisfeito e bem impressionado com os retratos, Carlos V nomeou Ticiano, em janeiro de 1533,

---

<sup>8</sup> Segundo Ludovico Dolce, Vasari e agentes da família Farnese e seus contemporâneos, era um homem encantador de tratamento agradável e brilhante eloquência, sabendo muito bem como circular entre os ambientes sociais, além de ser excelente músico (PANOFSKY, 2003. p. 29; HOPE. Op. cit. 2003, p. 24). Cf.: PANOFSKY E. Tiziano. Problemas de iconografía. Madrid: Akal, 2003; HOPE, C. Vida y época de Tiziano. In: FALOMIR FAUS, M. (Ed.). Tiziano. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.

<sup>9</sup> O título ducal foi outorgado por Carlos V em 1530.

conde Palatino, concedendo-lhe a ordem da Espora de Ouro (HOPE, 1990. p. 56). Além disso, o imperador confiou a exclusividade da produção de seus retratos a Ticiano, em referência à ação de Alexandre, o Grande junto ao pintor Apeles - provavelmente uma ação mais propagandística e retórica que de facto<sup>10</sup>.

Em 1542, Ticiano entrou em contato com uma das famílias mais poderosas do centro da Península Itálica, com fortes vínculos e parentescos com a casa de Áustria, a Farnese, cujo chefe era o papa Paulo III. Em 1545 deixou-se atrair pelo convite do papa para ir a Roma, onde permaneceu entre outubro deste ano até março de 1546. Nesse contexto em que Ticiano foi nomeado cidadão honorário de Roma (FLETCHER, 2006. p. 38). Contribuiu para aceitar o chamado a promessa dos Farnese de conceder um benefício ao seu filho mais velho, Pomponio, ordenado sacerdote (FLETCHER, 2003. p. 67). Essa foi a única visita feita pelo pintor à Cidade Eterna, onde dedicou-se à pintura de retratos, obras religiosas e mitológicas.

No começo de 1548, Carlos V convidou-lhe para ir à corte imperial em Augsburgo, onde permaneceu entre janeiro e outubro daquele ano. A partir de então Ticiano permaneceria definitivamente a serviço da casa de Áustria, pintando para a corte e a família imperial. Em princípio as encomendas eram quase exclusivamente retratos (HOPE, 2003. p. 26), a maioria destinada a formar parte da galeria dinástica pensada por Carlos V e sua irmã Maria da Hungria.

No final de 1548, após regressar a Veneza, Ticiano se dirigiu a Milão, aceitando o convite do príncipe Felipe de Habsburgo, lá se deu o primeiro encontro dos dois. Devido ao êxito de suas obras, Ticiano foi convidado para ir uma segunda vez a Augsburgo, entre novembro de 1550 e agosto de 1551, novamente a convite de Felipe (MANCINI, 1998. p. 237) e entrando de forma permanente aos serviços do príncipe Habsburgo<sup>11</sup>. Após o retorno desta segunda viagem a Augsburgo, Ticiano começou a deslocar-se cada vez menos.

Ticiano pintou para os duques de Mântua, Ferrara e Urbino, o papa Paulo II e o imperador Carlos V e suas respectivas famílias. Além disso, trabalhou para o governador de Milão, Afonso de Ávalos, e diversas obras suas foram enviadas como presentes ao duque da Toscana e ao rei da França. Não limitar-se ao horizonte veneziano ou aos territórios italianos do norte da península foi um dos principais fatores para consolidar seu nome. A personalidade inquietante do pintor também teria sido elemento fundamental para a busca de novos desafios, referências, técnicas e estilos. A maioria dos modelos de Ticiano era aristocrata, ricos e poderosos membros masculinos dos Habsburgos e sua corte que poderiam pagar generosamente e dar-lhe benefícios. O impacto da recepção das obras de Ticiano para além dos Alpes foi grande, diversificado e duradouro.

Antonio Moro (c. 1520-1576)<sup>12</sup> é considerado um dos grandes mestres da retratística do século XVI, seu prestígio concorria ao mesmo nível do de Ticiano. Após os primeiros anos de desenvolvimento artístico em Utrecht e uma passagem pela Península Itálica no começo da década de 1540, Moro, próximo de completar 30 anos, se dirigiu para Antuérpia, onde soube aproveitar as oportunidades para se aproximar com a corte dos Habsburgo (WOODALL, 2007. pp. 53; 100-101).

---

<sup>10</sup> Sobre a analogia da relação entre Ticiano - Carlos V / Apeles - Alexandre ver: KENNEDY, R. W. *Apelles redivivus. Essays in memory of Karl Lehman*. New York: 1964. pp. 160 e ss.

<sup>11</sup> A finalidade da viagem de Ticiano para Augsburgo era pintar retratos de Felipe para fins de propaganda e divulgar a imagem do príncipe. Este esforço de propaganda foi necessário, pois foi em Augsburgo que se deu entre 1551 e 1552 os acordos sobre a abdicação de Carlos V e a sucessão ao trono imperial. Sobre os primeiros retratos de Felipe de Habsburgo, futuro Felipe II de Espanha, pintados por Ticiano, ver: PADILHA VIEIRA Jr., R. *Retratos do poder: A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano Vecellio e Antonio Moro (1548-1558)*. Dissertação de Mestrado - PPGH-UFF, Niterói, 2013.

<sup>12</sup> Anthonis Mor van Dashorst Seu nome foi adaptado em diversos idiomas pelos locais por onde passou, sendo mais conhecido como Antonio Moro por sua atuação e projeção na corte hispânica

Por volta de 1548, Moro chamou a atenção de seu primeiro prócere mecenas, Antoine Perrenot, o cardeal Granvela, responsável por introduzir o pintor no ambiente da corte imperial, apresentando-o a rainha Maria da Hungria e ao imperador Carlos V. Granvela estava nos Países Baixos para os preparativos da entrada triunfal do príncipe Felipe (Idem. p. 139), ocasião em que, provavelmente, Moro teria retratado o jovem Habsburgo em Bruxelas. Além de reconhecer o talento, Granvela nutria grande simpatia pelo artista, documentado como “pintor do bispo de Arras” entre 1549 e 1554, embora nunca tenha reclamado a exclusividade de seus serviços, constantemente requisitados por Maria da Hungria (Idem. p. 140).

Em 1550, em Augsburgo, Granvela avisava que seu pintor foi tomado pela rainha para ser enviado em missão a Portugal (BOUZA, 2003. p. 112). No começo da década de 1550, Moro teria visitado novamente a Península Itálica, realizando cópias de obras de Ticiano. Em meados de 1550, a governadora dos Países Baixos enviou Moro em missão oficial aos territórios italianos, Portugal e Espanha, com a incumbência de pintar retratos dos parentes da casa de Áustria, em especial Maria de Portugal, princesa prometida a Felipe de Habsburgo. Moro chegou a Portugal em fins de 1551 ou princípio de 1552, e ficou ali durante mais de oito meses, adiando várias vezes seu regresso para a Espanha, como confirmam as cartas de um príncipe Felipe impaciente com a demora (WOODALL, op. cit. pp. 202-203; JORDAN, 1994. p. 37). Em março de 1552, o príncipe Felipe escrevia ao embaixador de Castela em Portugal pedindo informações sobre o pintor e para que ele se dirigisse a sua corte quando terminasse sua missão em Portugal.

Em Lisboa, Moro ficou a serviço da rainha portuguesa D. Catarina de Áustria, esposa de D. João III e irmã de Carlos V e Maria da Hungria. Segundo Jordan (Idem. p. 12), os meses de permanência do pintor na corte lusitana revolucionaram o gênero do retrato de corte em Portugal. Em sua estada, Moro fundou uma oficina de pintura com um grupo de artistas de nacionalidades, antecedentes e práticas diversas, com quem colaborou estreitamente.

As negociações de um possível novo matrimônio de Felipe com uma princesa portuguesa foram suspensas em favor das negociações a nova rainha da Inglaterra, Mary Tudor. Após regressar a Bruxelas, em novembro de 1553, Moro foi enviado em missão ao reino inglês, onde pintou o retrato da rainha inglesa como presente pelas negociações do matrimônio com o príncipe Felipe. O retrato obteve excelente recepção e Moro recebeu uma generosa quantia e uma renda anual, além da honra de ser nomeado cavaleiro. Em dezembro de 1554, em Londres, Felipe nomeou oficialmente Moro seu *pictor regis* por despacho real durante as celebrações do casamento com Mary Tudor (WOODALL, op. cit. pp. 18; 261), permanecendo na Inglaterra durante o período em que o príncipe espanhol esteve com sua esposa.

Pelos sucessos e aceitação de seus trabalhos, Moro se tornou o retratista preferido de Felipe, consolidando sua posição e seu prestígio tanto quanto Ticiano, aos seus olhos. A familiaridade com o novo patrono é inegável, conferindo-lhe inclusive um lugar prestigioso na galeria de retratos organizada por Felipe no palácio do Pardo. Os autorretratos de Moro e Ticiano eram os únicos de pintores que dividiam espaço com os retratos de outros membros da casa de Áustria (Idem. p. 51; BOUZA, op. cit. pp. 118-119).

Em fins de 1554, de volta aos Países Baixos, Moro realizou outros diversos trabalhos retratísticos. Do favor que gozava na corte de Felipe II, é bom exemplo o fato de que o pintor em retornou à Espanha, em 1559, no séquito do próprio monarca. Provavelmente auxiliou Felipe II na ideia inicial de montar sua galeria dinástica de retratos no palácio de El Pardo. Mas essa última estadia do artista na corte filipina foi breve, pois ele precisou sair da Espanha por problemas com a Inquisição, ao final de 1561 estando de novo em Bruxelas.



O acontecimento não invalidou o estreito vínculo com Felipe II, para quem continuou trabalhando, nem seu papel de precursor da escola retratística espanhola (CHECA CREMADES, 1997. p. 104).

Em seus trabalhos para a casa de Áustria e outras famílias da alta aristocracia europeia, tanto Ticiano quanto Moro viram-se envolvidos com as relações familiares e alianças conjugais. E, para corresponder ao jogo de interesses políticos em diferentes contextos de expressão de poder, os pintores idealizaram a síntese de diferentes formas de concepção de poder político na produção de suas obras, principalmente na retratística. Ambos atuaram de forma muito estreita no tabuleiro político dos principais membros da casa de Áustria. Suas boas relações e o talento para conseguir corresponder às determinações de seus patronos garantiram aos pintores uma atuação sempre bem requisitada para o cumprimento dos diversos propósitos, fossem eles a apresentação dos príncipes, o desenvolvimento de alianças familiares e matrimoniais ou a definição da imagem dos soberanos que expressasse as ambições intenções políticas dinásticas.

A relação de Ticiano e Moro com seus principais patronos em várias ocasiões foi direta e imediata. A fama e a ascensão de Ticiano e Moro não estiveram inocentemente vinculadas de forma íntima aos círculos sociais com os quais relacionaram-se, das próceres famílias e personagens influentes do norte da Península Itálica e da Flandres, a proporcionarem o contato direto dos artistas com os membros da casa de Áustria. O vínculo estreito com importantes de “conselheiros culturais” das principais famílias nobres do norte da Itália e de Flandres, não raro com opiniões artísticas bem formuladas, constituindo um grupo de “intelectuais ao serviço do poder”, garantiu aos pintores sua ascensão e reconhecimento junto a uma das principais dinastias da Europa no seiscentos, os Áustrias. Sem a contribuição da arte desses pintores, não seria possível entender os traços ideológicos da formulação de um projeto artístico pictórico sobre a imagem desses soberanos. A relação entre os príncipes e seus agentes com os pintores foi contínua e fecunda.

**Referências Bibliográficas:**

- BOUZA, F. **Palabra e imagen en la corte**. Madrid: Abada, 2003.
- BROWN, D. A. Tiziano y Bellini: de discípulo a rival. In: VVAA. **Tiziano y el legado veneciano**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- CAMPBELL, C. **Renaissance portraits**. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries. Yale : University Press, 1990.
- CHECA CREMADES, F. **Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España** (siglos XVI y XVII). Madrid: Nerea, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Felipe II, mecenas de las arte**. Madrid: Nerea, 1997.
- ELIAS, N. **O processo civilizador**. 2 vol. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FLETCHER, J. La vraie ressemble. Les portraits de Titien. In: POMMIER, E.; CASTELNUOVO, E.; PAOLUCCI, A. (Org.). **Titien. Le pouvoir en face**. Paris: Skira, 2006.
- \_\_\_\_\_. El retrato renascentista: funciones, usos y exhibición. In: FALOMIR (Org.). **El retrato del Renacimiento**. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- HOPE, C. Titian, Philip II and Mary Tudor. In: TRAPP, J. B.; CHANEY, E.; MACK, P. (Eds.). **England and the Continental Renaissance: Essays in Honour of J.B. Trapp**. Woodbridge / Suffolk: Boydell Press, 1990.
- MANCINI, M. El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas. In: F. Checa Cremades (Dir.). **Felipe II, un monarca y su época**. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998.
- POPE-HENNESSY, J. **The portrait in the Renaissance**. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- WARKE, M. **O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- WOODALL, J. **Anthonis Mor**. Art and Authority. Studies in Netherlandish Art and Cultural History Vol. 8. Zwolle: Waanders Press. 2007.

## OS CADERNOS-DIÁRIOS DE ANITA Malfatti EM PARIS: CONTORNOS DE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO

*Roberta Paredes Valin<sup>1</sup>*

### Resumo

Anita Malfatti (1889-1964), com sua tão repercutida exposição de 1917, teve seu nome marcado na historiografia brasileira; a série de telas e desenhos de cunho fortemente expressionista expostas nessa individual, muitas delas produzidas no período em que estudara nos Estados Unidos, sensibilizara os articuladores do projeto modernista brasileiro, ao mesmo tempo em que trouxera um profundo desconforto nos que defendiam um modelo estético mais conservador. Os direcionamentos artísticos que Malfatti tomara após sua exposição e toda ebulição da crítica, das quais denegriam e também a acolhiam, foram analisados a partir de tal celeuma: Anita, colocada como uma espécie de mártir pelo grupo modernista de frente, Anita sucumbira e retrocedera em sua arte diante desses rótulos que lhe foram impostos. Sob esse cenário, os estudos sequenciais que se voltaram em torno do modernismo e de Anita Malfatti seguiram tal direcionamento. No entanto, esses pontos de vistas estão sendo revistos recentemente com estudos em torno de relativizar o Modernismo, este não visto mais como unicamente um momento de ruptura, mas como um período de continuidade e evolução perante o período que o antecede. Especificamente no caso de Anita, tais direcionamentos foram responsáveis por tornarem sua fase americana a mais assediada. Não obstante, Tadeu Chiarelli, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Sônia Maria de Carvalho Pinto e, sobretudo, a pesquisadora Marta Rossetti Batista<sup>2</sup> direcionaram suas pesquisas para ampliar o espectro de análise sobre Malfatti, colocando em evidência e discussão matizes pouco conhecidas sobre sua produção artística, esta de grande extensão, vigor e complexidade que abrange quase mais de cinquenta anos de dedicação à arte. Para além de sua fase expressionista, portanto, estes estudos revelaram ao mesmo tempo em que colocaram em xeque, verdades a muito cristalizadas que dizem respeito aos períodos nevrálgicos de sua criação, sobretudo, as várias facetas de Anita, cuja atuação vai além dos domínios pictóricos, a exemplo seu trabalho como gravurista e, principalmente, como desenhista. Esse artigo, portanto, apresentará uma filigrana da pesquisa ainda em processo desenvolvida ao longo do mestrado, pesquisa essa que segue esses esforços de revelar o que ainda se encontra sob a névoa do pouco conhecido ou mesmo do desconhecido sobre a trajetória artística de Anita Malfatti, dando continuidade ao que fora explorado pelos pesquisadores já citados, porém, tomando como ponto de partida não só suas pinturas finalizadas, mas primeiramente seu “canteiro de obras”, o que está nos bastidores de sua criação, ou seja, seus cadernos de desenho. Ao analisá-los nos aproximamos das questões referentes aos aspectos de sua linguagem gráfica nos meandros de sua poética. O objetivo deste artigo, portanto, é desvelar os contornos da formação e da criação de Anita Malfatti pelos seus cadernos de desenho parisienses, quando bolsista do Pensionato Artístico de São Paulo, entre 1923 a 1928; cadernos que revelam, a cada página, a pouco conhecida desenhista escondida pelos pincéis da reconhecida colorista, da complexa pintora.

### Anita Malfatti e o IEB USP

A relação de Anita Malfatti com o IEB se inicia já na década de 1968, com a doação do acervo pessoal do escritor Mário de Andrade feita pela USP ao Instituto – este adquirido pela a instituição junto à família do

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo-USP. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP, com pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM.

<sup>2</sup> A pesquisadora é considerada como principal referência sobre a vida e obra de Anita Malfatti. Anos de pesquisa sobre a artista resultaram no livro e catálogo Anita Malfatti no tempo e no espaço.

escritor em 1967 – no qual faz parte uma imensa e valorosa coleção de obras de arte – pinturas, desenhos, gravuras esculturas, etc. – entre elas, seis óleos e desenhos de variadas técnicas de sua amiga Anita Malfatti, a quem a instituiu como a precursora da arte moderna no Brasil. Mais estreita essa relação se tornou a partir da chegada do acervo pessoal da própria artista, doado pela família ao IEB em 2 de dezembro de 1989, ano de seu centenário de nascimento. Dividido entre dois setores, Arquivo e Coleção de Artes Visuais, esse acervo contém documentos diversos, desde manuscritos, cartas, diplomas, livros de assinaturas de visitantes, fotografias de familiares e obras, até cadernos pessoais de variada natureza, matrizes de gravuras, quadros sinóticos e desenhos avulsos, preparatórios (Guia IEB, 2010).

Base empírica primordial da pesquisa de mestrado em andamento e, conseqüentemente, matéria de atenção desse artigo, os cadernos de desenho de Anita Malfatti, aos cuidados da Coleção de Artes Visuais do referido Instituto, presentificam e narram, através de linhas, algumas poucas cores e palavras, trechos de uma relação indissolúvel entre vida e produção artística, esta ritmada pelos sabores experimentados pela artista e que fizeram de sua linguagem e poética um terreno de larga complexidade, destreza e refinamento artístico, fertilidade e lirismo. Mais especificamente, nas palavras acertadas de Simioni e Lima, esses cadernos traduzem a possibilidade “[...] de seguir, pelas linhas traçadas pela artista, o fluxo oscilante de uma vida: o seu processo de construção plástica concomitante à sua formação artística e pessoal.” (Malfatti; org. Lygia Eluf, 2011: 13)

Como uma espécie de diário - como ainda aponta Simioni e Lima - rascunhado de breves palavras às quais podem ser definidas como anotações de um percurso cotidiano, e ao passear pelos 17 cadernos - “territórios íntimos de criação” e folhear as páginas já marcadas pela passagem do tempo, veem-se, grosso modo, desenhos, croquis, de cunho expressionista – reminiscência de sua fase mais assediada; uma grande soma de nus, ora como simples e telegráficos croquis, ora esboços mais elaborados - ambos reveladores de sua dedicação ao estudo do modelo vivo em Paris; estudos para obras; desenhos enquanto registros de viagem; além de pequenas anotações que nada mais são que “pinceladas” de seu cotidiano paulista e parisiense.

Diante da natureza variada desses cadernos ora descrita, para a pesquisa de mestrado em andamento e, conseqüentemente para esse artigo, fez-se como recorte de análise 9 (nove)<sup>3</sup> cadernos de desenho da fase francesa da artista, quando fora bolsista do Pensionato Artístico de São Paulo por aproximadamente cinco anos, entre 1923 a 1928. Os direcionamentos que nortearam esse recorte foram guiados pela amálgama de alguns fatores: a quantidade de nus que direcionam para o período em questão- um conjunto mais ou menos homogêneo que permitem compreender sua relação com o modelo vivo, sua concepção da arte através do estilo adotado nos desenhos, no qual, de modo muito claro, se distanciam dos desenhos da década de 1910; e os esboços e estudos de obras de telas produzidas em Paris, estas poucas estudadas ou mesmo quase desconhecidas como Mulher do Pará, La rentré, Puritas e, sobretudo, Ressurreição de Lázaro, tela considerada sua obra-tese para o Pensionato.

---

<sup>3</sup> Os cadernos de desenho não trazem uma datação clara e precisa feita pela própria Anita Malfatti. O que revelam são poucos registros em forma de anotações e uma gama de desenhos, sejam nus ou esboços para obras, que nos remetem a sua estadia em Paris pelo Pensionato. Além do contato direto com esses cadernos para a pesquisa de mestrado, o material teórico que se têm atualmente sobre os cadernos de desenho de Malfatti e, conseqüentemente, sua fase francesa deve-se às pesquisas de Marta Rossetti Batista e, atualmente, das pesquisadoras Ana Paula Cavalcanti Simioni e Ana Paula F. Camargo, referências primeiras tomadas para a pesquisa de mestrado e, conseqüentemente, para esse artigo.

## Anita Malfatti e o desenho

Um conjunto documental não muito coeso, mas coerente quando analisados a partir da trajetória artística da artista, os desenhos registrados nos cadernos permitem compreender as fases de sua produção em um arco temporal que contempla as décadas de 1910 (fase alemã e americana- com tendências mais expressionistas), 1920 (fase francesa – de experimentação, retorno à tradição e diálogo com uma arte moderna sem grandes excessos expressivos) e 1930/40 (fase de diálogo com a cultura popular brasileira, com suas as festanças e religiosidade)<sup>4</sup>; um desenho que se desenvolve e se transforma, seja como uma linguagem expressiva autônoma (atrelado, muitas vezes, à busca de Anita pelo domínio técnico que legitima o artista<sup>5</sup>), seja subordinado aos domínios pictóricos, como um elemento que antecede e sustenta a pintura por vir (essa dualidade do desenho fica evidente nesses cadernos de Anita).

Se, por um lado, o conjunto pictórico deixado pela artista deixa evidente um percurso não linear (cheio de mudanças de caminhos, dúvidas, incertezas, retomadas), mas não menos denso e fértil (ainda que pouco conhecido, diga-se de passagem, mas de grande relevância para a historiografia da arte brasileira), por outro, também os desenhos contidos nesses cadernos revelam nuances de algumas mudanças cadenciadas pelos diferentes caminhos percorridos por Malfatti, sobretudo, nas décadas de 1910 e 1920.

Tadeu Chiarelli em seu breve texto Anita Malfatti, expressionista e clássica para o catálogo da exposição Anita Malfatti. Desenhos dos Anos 10 e 20. Nus, traz justamente ao público/leitor considerações importantes sobre essa parcela da produção da artista, os desenhos. Ao analisar os desenhos avulsos de Malfatti compilados para a referida exposição, Chiarelli percorre dois momentos cruciais da trajetória artística de Anita, artista que fez do desenho uma linguagem confessional sobre sua poética: logo nos rompantes de 1910 e, posteriormente, nos idos da década de 1920, já dialogando com uma arte moderna mais moderada.

Através de sua “leitura” sobre os nus, percebe-se que, de uma década para outra, o desenho de Anita se transforma no gesto, na clareza, no método, reflexo dos ambientes artísticos frequentados de outrora, Nova Iorque e Paris especificamente, que renderam à Malfatti vivências pessoais, percepções sobre o mundo e a arte, experiências artísticas e diálogos, seja com a vanguarda, seja com a tradição; transformações estas evidentes em dois trechos do referido texto; o primeiro traz como marco temporal a década de 1910 e o segundo, a década posterior, 1920:

Aqueles desenhos nervosos eram (e são) a própria negação da ordem artística tradicional. Ali, a verticalidade do corpo humano era contestada por diagonais vigorosas, curvas sensuais e sombreado cheio de ímpeto. Tais instrumentos básicos do desenho eram utilizados pela artista para exprimir uma sensação que se articulava no próprio ato de contemplação/captação do modelo vivo. Nenhuma concessão ao gosto estabelecido; nenhum tributo pago à tradição<sup>6</sup>.

Logicamente, nesses desenhos não se percebe de forma alguma a artista presa a qualquer surto naturalista radical. Mas, indubitavelmente, ali a linha já não configura mais a forma através de frêmitos expressivos, registros nervosos da ação da artista sobre a matéria do mundo [...] Neles, a nobre simplicidade e a grandeza serena requeridas por Winckelmann para a obra de arte (e reclamadas por Pestana, Lobato e outro críticos paulistanos) são recuperadas por um traço sensível, porém disciplinado pela observação do caráter

<sup>4</sup> MALFATTI, Anita. Org: Lygia Eluf – Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

<sup>5</sup> BATISTA, Marta R. Anita Malfatti no tempo e no espaço. Bibliografia e estudo da obra. São Paulo: Ed.34, 2006.

<sup>6</sup> CHIARELLI, Tadeu. Anita Malfatti Expressionista e Clássica: catálogo. São Paulo: Galeria Sinduscon, 1995. Catálogo da exposição Anita Malfatti: Desenhos dos Anos 10 e 20.



linear das obras de artistas como Ingres<sup>7</sup>

O mesmo pode ser percebido nos desenhos presentes em seus cadernos. Neles, a expressividade da fase americana e o abrandamento desta pelo retorno à tradição da fase francesa ficam evidentes no gesto que Malfatti impõe ao traço, ora forte ora suave, ora expressivo ora tendendo à limpeza, clareza e a economia classicizantes. No traço que modela a linha, nos sobredados e hachuras, nas cores e nas anotações nas quais os cadernos abrigam e preservam convergem percepções, sintomas de épocas e de ambientes artísticos, diálogos, escolhas e vontades, e permitem compreender a leitura tão íntima e pessoal da arte e do ofício feita por Anita Malfatti. É, sobretudo, sobre essa atenuação que Anita coloca ao traço, presentificada na linha suave e econômica, mas que também recai sobre sua palheta – fio condutor do trabalho em Paris – que o presente artigo coloca luz e toma como interesse.

### **Em Paris pelo pensionário artístico de São Paulo**

Após duas tentativas malogradas, uma em 1914 e outra em 1921, enfim, Anita Malfatti consegue a tão sonhada bolsa do Pensionato Artístico de São Paulo, em meio a algumas contradições – Anita já com 34 anos, fora do limite de idade colocado pelo Regulamento<sup>8</sup> e rotulada pelos conservadores como uma pintora adepta aos “ismos”. Embarca para Paris, em setembro de 1923, financiada pelo governo, levando na bagagem uma série de obrigações impostas pela orientação conservadora do Programa, que tem na figura de Freitas Valle seu principal articulador e interlocutor. Em um dos artigos que compõem o Regulamento do Programa ficam claros tais direcionamentos estéticos<sup>9</sup>:

**Artigo 15. O Pensionista de Pintura ou Escultura deverá enviar, a começar do segundo ano do pensionato e dentro do respectivo prazo, em períodos sucessivos:**

1. Três academias pintadas e seis desenhos de modelo vivo;
2. Seis academias pintadas e três esboços sobre assunto histórico, bíblico ou mitológico;
3. Duas cópias de quadro célebres;
4. A execução do esboço escolhido de entre aqueles mencionados na letra b;
5. Um quadro original para a Pinacoteca do Estado terminado seu quinto ano de estudos.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> CAMARGOS, Márcia. Entre a vanguarda e a tradição. Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930). São Paulo: Alameda, 2011. Anita, assim como Brecheret, de acordo com o Regulamento, não eram candidatos em potenciais – Anita por ter 34 anos e Brecheret por ser estrangeiro - mas a escolha de seus nomes revela toda a flexibilidade do critério de escolha, sendo o regulamento um papel simbólico. Essa contradição mostra que antes de um regulamento, existe a voz dominante de Freitas Valle.

<sup>9</sup> Folheto com Decreto de Criação e Regulamento do Pensionato Artístico de São Paulo, 1912 – Fundo Anita Malfatti; CX2-DP/RPR/01.03.0001 – IEB/USP –grifos meus.

Ao longo de cinco anos em Paris Malfatti seguiu um itinerário artístico bastante liberal, mas, ao mesmo tempo, condicionado às normas impostas pelo Pensionato, conforme mencionado trecho acima, e à sua situação financeira modesta, sempre às voltas de seu numerário baixo e liberado muitas vezes com atraso pelo governo do Estado (Batista, 2006).

Os dois primeiros anos foram dedicados exclusivamente para assimilação do que acontecia no cenário parisiense, realizando muitas experimentações e buscando informações que pudessem agregar ao seu repertório artístico. Por isso, frequentou inúmeros ateliês livres onde a todo o momento ofereciam modelos para os artistas fazerem croquis rápidos a um custo relativamente baixo. Também nesse período Anita estreitou relações com Maurice Denis, pintor líder dos Nabis, tomando interesse pela pintura religiosa (Batista, 2006: 317-318).

Em entrevista concedida logo que chega ao Brasil, Malfatti depõe sobre esses primeiros anos em Paris:

[...] Não recebi influência de nenhum desses grandes nomes, embora nos dois primeiros anos de minha permanência em Paris eu fosse apenas uma colegial...É o que eu fui, pois precisava inteirar-me de tudo quanto acontecia ali. Frequentei as academias de cursos livres, visitei os ateliês, rebusquei nos salões o que se fazia de mais avançado...[...]<sup>10</sup>

Enquanto bolsista do Pensionato, Malfatti também viajou muito, ora para o interior da França, ora para a Itália, país onde esteve por duas vezes. A Itália, por conseguinte, assume um papel relevante nessa fase de produção artística, permitindo à Anita reforçar o contato com a pintura canônica, sobretudo, com a tradição italiana (Batista, 2006).

Uma parcela significativa dos passos de artista em Paris pode ser observada na correspondência cruzada entre a artista e Mário de Andrade, intensa nessa época. Pelas cartas remetidas ao grande amigo é possível encontrar um depoimento riquíssimo acerca do cenário artístico francês, bem como de sua rotina artística, de suas viagens tão importantes para a percepção da arte, para a compreensão dos elementos da pintura, da cor local, e da tradição pictórica italiana.

Mas, são os cadernos de desenho de Paris que fornecem informações relevantes sobre os ambientes de ensino frequentados por Anita Malfatti, cujo interesse voltava-se para prática do desenho e do modelo vivo em academias de arte e ateliês livres e à pintura de academias, cópias de quadros célebres, pinturas com temas diversos (impostos pelo Pensionato ou por escolha pessoal, em seus vários ateliês montados em Paris). As anotações da artista lá registradas, ao mesmo tempo em que nos fornecem informações precisas, também revelam pistas que aos poucos estão sendo comprovadas.

### **Contornos de formação e criação nos cadernos de desenho de Anita Malfatti**

Nos cadernos de desenho de Anita, entre um desenho e outro, surgem pequenas anotações, muitas delas fazendo referências ao seu cotidiano modesto e sua rotina artística. Uma delas, uma pequena anotação feita a lápis correspondente aos gastos em Paris, discrimina desde quantias com gastos supérfluos – como chapéus e teatros – como também somas destinadas a objetos de primeira necessidade, tanto pessoais como de trabalho - moradia, comida, materiais de pintura, fotografias e, sobretudo, gastos com ateliês e escolas de arte [imagem 1].

---

<sup>10</sup> Caderno de Recortes - 05.09.0000 - cx 7 caderno 9 – "A pintora Anita Malfatti regressou da Europa", O jornal, Rio de Janeiro, 21 de out. 1928.

Nesta anotação fica evidente sua passagem pela Académie de la Grande Chaumière<sup>11</sup> e, concomitantemente, por muitos ateliês livres. O referido registro, no entanto, ao que se tem conhecimento é o único relato em que a artista faz menção à referida academia. Em outra página do mesmo caderno de Paris uma anotação a lápis, quase apagada, mas muito semelhante a anterior, aparece novamente e também faz referência ao seu gasto com ateliês [imagem 2]. Essas evidências, por sua vez, comprovam a frequência de Anita em ateliês livres nos primeiros anos como bolsista, locais onde era possível pagar pelo direito de, por uma ou duas horas, ter acesso a modelos e fazer croquis de modo bastante livre, sem a presença e a orientação de professores.

Tendo em vistas esses primeiros resultados alcançados pela pesquisa, se por um lado as anotações presentes nos cadernos de desenho de Malfatti nos confirmam sua passagem pela Académie de la Grande Chaumière, por outro, saber quais ateliês Anita frequentou é uma tarefa de grande dificuldade. Ao folhear outras páginas dos cadernos parisienses, é possível notar que alguns deles contêm alguns poucos esboços nos quais a artista deteve maior atenção, preocupando-se em fazer breves descrições [imagens 3 e 4]. No entanto, mas do que saber quais ateliês Anita possa ter frequentado, é compreender qual a natureza dessas descrições.

A maioria deles são esboços mais elaborados, revelando uma preocupação com a incidência de luz, os volumes dados pelo sombreado, ou mesmo com a linha firme e precisa na definição do nu. Muito provavelmente esses croquis exigiram de Anita um tempo maior de execução e observação do modelo, talvez por isso a necessidade de descrevê-los para destacá-los dos demais. Também é possível perceber que as anotações apresentam uma unidade. Todas vêm acompanhadas por um nome e também por um endereço. Em um deles fica evidente a referência a um determinado ateliê, identificado pelo número 20 [imagem 3].

Quais os possíveis motivos destas descrições? Existe relação entre esses esboços, notadamente mais elaborados, com os ateliês e cursos livres frequentados por Malfatti? Ou seriam esses esboços, estudos, que deveriam ser enviados para Freitas Valle para comprovar suas pesquisas em Paris, ou mesmo esboços, estudos para futuras academias a serem pintadas visando o mesmo objetivo? Os resultados iniciais obtidos pela pesquisa ainda não dão conta de responder tais questões. Espera-se obtê-las no desenrolar da pesquisa de mestrado em curso.

A maioria dos desenhos presentes nos cadernos são nus; nus femininos de menor ou maior acabamento. Esse repertório produzido em Paris revela uma artista em uma contínua busca de aperfeiçoamento técnico e artístico, soltando e treinando sua mão dia a dia (Batista, 2006). Nesse processo de doutrinar o olhar e o desenho - ora captando o essencial, simplificando a forma, ora trabalhando mais amiúde, com largo interesse no detalhamento e nas minúcias do modelo, na composição com um todo, em prol de um realismo representativo - Anita se revelou muito interessada e grande conhecedora, uma virtuose desenhista do corpo feminino<sup>12</sup>.

A lógica desses cadernos, a partir da semelhança dos croquis respeitando a ordenação imposta pelo suporte muitas vezes, revela uma espécie de narrativa visual particular, onde a cada folha uma parte do processo que envolve suas experiências artísticas – na maioria das vezes através da prática do modelo vivo - é desvelado.

<sup>11</sup> A Académie de la Grande Chaumière foi uma escola privada fundada em 1909 pela pintora belga Marta Stettler no bairro de Montparnasse, que dispunha de curós livres de desenho, pintura e escultura. Era reconhecida por sua flexível metodologia, bem como pela possibilidade que concedia às mulheres e estrangeiros de frequentar um ensino profissional de qualidade. Em seu quadro de professores destaca-se a presença de Emile Antoine Bourdelle (1861 – 1929). Inserida no tradicional e movimentado bairro de Montparnasse desde 1909, esta academia proporcionava cursos livres de pintura, desenho e escultura, em locais vastos e bem iluminados, com métodos mais flexíveis e preços mais acessíveis, a artistas de ambos os sexos interessados em continuar uma formação artística ou se prepararem para prestar as provas de admissão para École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. (Fonte: Itaú Cultural Enciclopédia Artes Visuais, 2013).

<sup>12</sup> Anita compilou muitos recortes de jornais referentes a artigos críticos de seus trabalhos, tanto no Brasil quanto na França, por toda a década de 1920. Colocou-os em cadernos que atualmente pertencem ao Fundo Anita Malfatti do IEB/USP.

Essa característica permite aproximá-los de um diário de formação. No desenvolvimento de seus projetos artísticos parisienses, Anita fez dos seus cadernos-diários um território de hipóteses, a testemunha de seus testes e escolhas, por isso, além de um diário de formação pode ser entendido como uma espécie de diário de criação. Os esboços para as telas *Mulher do Pará*, *La rentréé*, *Puritas* e *Ressurreição de Lázaro*, trazem informações importantes sobre o processo de desenvolvimento das composições e coadunam com a dimensão de diário de criação aqui colocada.

Em *Mulher do Pará*, o esboço fora registrado por Malfatti ainda no vapor *Mosella* (agosto de 1923), quando, devido a uma parada técnica no *Pará*, uma mulher de fortes traços, posicionada em uma sacada, chama a atenção da artista, que a registra em seus cadernos, em seu companheiro sempre a mão. Esse esboço fora retomado em 1927 e deu origem a tela de mesmo nome. No entanto, *Chanson de Montmartre*, uma tela desenvolvida pela artista em 1926, apresenta semelhanças que a aproximam do esboço de 1923 e da tela de 1927.

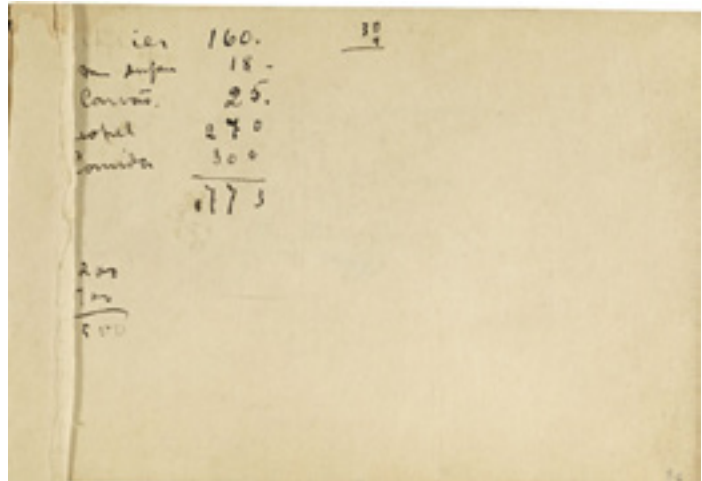
Em seus cadernos ainda um único croqui colorido é encontrado para *La rentréé*, tela desenvolvida entre 1923 a 1925. Anita parece ter resolvido a composição já no caderno e deixado para fazer nas telas-estudos alguns poucos ajustes que julgava necessários. Já em *Puritas*, Anita se preocupou mais com o desenvolvimento da composição. Três esboços nos cadernos, feitos certamente para essa tela, evidenciam seu processo de estruturação. Buscou, primeiramente, resolver o problema da figura central, o nu feminino e, posteriormente, o da ambientação, já marcando seu interesse pelos cânones da pintura renascentista; diálogo importante que desenvolve e que lhe permite cumprir com as exigências do Pensionato.

Mas, são os esboços para a obra *Ressurreição de Lázaro* [imagem 5], dentro do conjunto de esboços de obras presentes nos cadernos de desenho de Anita Malfatti, que se destacam pelos motivos já mencionados acima.

Esse conjunto (imagens 6, 7 e 8) fora desenvolvido pela artista entre 1924 e 1925, juntamente com uma tela-estudo a óleo. Revelam os problemas iniciais referentes ao desenho e a composição que precisavam ser resolvidos ainda nos limites do caderno. Notam-se, portanto, três questões a serem desenvolvidas: a figura de Lázaro, de Cristo e a própria composição. Quanto a Lázaro, a artista busca a definição da forma, uma espécie de sarcófago, e também o modo como este deveria estar na composição, ponto esse, que parece ter resolvido já nos esboços: mãos em cruz sobre o tronco, buscando retratar Lázaro morto embalsamado, assim como eram tratados os mortos na época. No que tange a Cristo, o problema estava em como este deveria estar representado junto a Lázaro; a posição com os braços ao alto, elevados ao céu, ou mesmo com as mãos sobre Lázaro. Por fim, a composição também precisava de uma definição, e no estudo esquemático, quando analisado junto à tela, revela algumas modificações, principalmente porque no esboço a figura do anjo na parte superior ainda não estava representada.



**IMAGEM 1 - AM-CD-0003**  
**MALFATTI, ANITA** Catarina Caderneta de Desenho II, 1918/24c – caderno, 11.3c, x 16.4 cm.  
 Coleção Anita MALFATTI  
 Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.



**IMAGEM 2 – AM-CD-0003**  
**MALFATTI, ANITA** Catarina Caderneta de Desenho II, 1918/24c- caderno, 11.3c, x 16.4 cm.  
 Coleção Anita MALFATTI  
 Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.



**IMAGEM 3 - AM-CD-0017**  
**MALFATTI, ANITA** Catarina Caderneta de desenho-capa azul, 1923/24-caderno, 31.7cm x 23.8 cm.  
 Coleção Anita MALFATTI Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.



**IMAGEM 4 – AM-CD-0005**  
**MALFATTI, ANITA** Catarina Caderno de desenho-capa laranja, 1924c-caderno, 31.8 cm x 24.2 cm.  
 Coleção Anita MALFATTI Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.





**IMAGEM 5 – Ressurreição de Lázaro, c. (1928) - Anita Malfatti – Museu de Arte Sacra de São Paulo.**



**IMAGEM 6 - AM-CD-0002  
MALFATTI, ANITA Catarina, Caderno de anotações, 1915/29- Coleção Anita MALFATTI Coleção e Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.**



**IMAGEM 7 - AM-CD-0003  
MALFATTI, ANITA Catarina, Caderneta de Desenho II, 1918/24 - caderno, 11.3 cm x 16.4 cm. Coleção Anita MALFATTI Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.**



**IMAGEM 8 – AM-CD-0005  
MALFATTI, ANITA Catarina Caderneta de desenho-capa laranja, 1924 c–caderno, 31.8cm x 24.2cm Coleção Anita MALFATTI Coleção de Artes Visuais-Instituto de Estudos Brasileiros da USP.**

## Rerefências Bibliográficas

Documentação consultada de Anita Malfatti:

- Coleção de Artes Visuais IEB/USP:

Nº de tomo dos cadernos de desenho consultados:

AM-CD-0002; AM-CD-0003; AM-CD-0004; AM-CD-0005; AM-CD-0006; AM-CD-0007; AM-CD-0008;  
AM-CD-0010; AM-CD-0017

-Arquivo IEB/USP:

Caderno de Recortes: 05.09.0000 - cx 7/caderno 9 –“A pintora Anita Malfatti regressou da Europa”, O jornal, Rio de Janeiro, 21 de out. 1928.

Folheto com Decreto de Criação e Regulamento do Pensionato Artístico de São Paulo, 1912 – Fundo Anita Malfatti: CX2-DP/RPR/01.03.0001

ANDRADE, Mário de. Cartas a Anita Malfatti: 1921-1939 (org. Marta Rossetti Batista). Rio de Janeiro: Fofense Universitária, 1989.

BATISTA, Marta R. Anita Malfatti no tempo e no espaço. Bibliografia e estudo da obra. São Paulo: Ed.34, 2006.

\_\_\_\_\_. Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 20. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Plásticas- Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1987.

CAMARGOS, Márcia. Entre a vanguarda e a tradição. Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930). São Paulo: Alameda, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. Anita Malfatti Expressionista e Clássica: catálogo. São Paulo: Galeria Sinduscon, 1995. Catálogo da exposição Anita Malfatti: Desenhos dos Anos 10 e 20.

MALFATTI, Anita. Org: Lygia Eluf – Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

### Endereço eletrônico:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes\\_texto&cd\\_verbete=5418&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=12](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=5418&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=12)

[http://www.ieb.usp.br/publicacoes/doc/guia\\_ieb\\_\\_parte\\_2\\_1339452597.pdf](http://www.ieb.usp.br/publicacoes/doc/guia_ieb__parte_2_1339452597.pdf)

## A HISTÓRIA DE UMA PESQUISA: O TRABALHO DE FRANCISCO ANTONIO LOPES NA CIDADE DE OURO PRETO

*Rodrigo Luiz Minot Gutierrez<sup>1</sup>*

### Apresentação

Este trabalho é parte integrante da monografia de conclusão de curso da Especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), cujo objeto de estudo é o Desenho que existe em uma das paredes do Consistório da Capela da Venerável Irmandade de Ordem Terceira do Carmo da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, este objeto também integra a pesquisa de Mestrado “Desenho, riscos e modelo tridimensional: Estudo sobre as representações e o processo de produção da arquitetura colonial em Ouro Preto no século XVIII” inserido no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP).

Identificou-se na bibliografia consultada a obra referencial do pesquisador Francisco Antonio Lopes, publicada com o título “História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto” em 1942, pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), sendo quem primeiro organizou os documentos da irmandade e identificou os Mestres construtores e os procedimentos adotados para a construção da Capela. A partir de então, o que observamos é a citação exaustiva de seu trabalho pelos demais autores.

É esse autor, por exemplo, quem vai encontrar nos livros da irmandade menções por escrito, sobre um desenho que haveria de ser seguido para a fabricação dos retábulos colaterais da capela, e que estaria desenhado em uma das paredes do consistório, resultado de uma Mesa com os membros da irmandade e algum mestre construtor, aonde avaliavam o engenho desta obra. E, ainda, posteriormente, coordenando uma obra na igreja, vai fazer buscas pelos mesmos e encontrá-los sob a pintura.

Tomando como base as descrições feitas pelo pesquisador sobre os arquivos da irmandade, iniciou-se uma busca pelos documentos primários, com objetivo de identificar passagens mais precisas sobre o feito daqueles desenhos na parede do consistório.

Identificou-se no acervo do “Museu da Inconfidência”, na cidade de Ouro Preto, a existência de alguns documentos daquela irmandade, que não foram arquivados na “Paróquia do Pilar”, local onde se esperaria encontrar toda documentação da Irmandade do Carmo. Esses documentos no acervo do Museu da Inconfidência encontram-se catalogados e organizados na “Casa do Pilar”, local de armazenamento e salvaguarda de documentos históricos daquele museu.

Constatou-se que apesar de faltarem diversos dos documentos originais mencionados pelo pesquisador, aqueles que se encontram no acervo do Museu, são de fato os usados por Lopes para escrever o livro, permitindo a identificação de seu processo de trabalho.

O que chama atenção nessa situação é poder evidenciar o método de pesquisa que ajudou a consolidar

---

<sup>1</sup> NAWEB (Núcleo de Apoio à Pesquisa em Ambientes Colaborativos);  
USP (Universidade de São Paulo): Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo;  
UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto): Instituto de Filosofia Arte e Cultura;  
UNIUBE (Universidade de Uberaba): Faculdade de Arquitetura e Urbanismo;  
SENAC-SP: Unidade Ribeirão Preto.

a cultura colonial mineira, a partir da exposição do processo de trabalho de Lopes pretende-se fazer uma reflexão sobre a condição em que a pesquisa foi estabelecida naquele período e indicar seus reflexos no trabalho atual, incluindo temas como a manutenção dos acervos e as políticas de acesso aos documentos históricos para pesquisas acadêmicas.

### **Francisco Antonio Lopes**

Durante a pesquisa sobre o Desenho existente na parede da Capela da Venerável Irmandade do Carmo de Ouro Preto, pode-se observar que há uma obra referencial: a do pesquisador Francisco Antônio Lopes (LOPES, 1942).

Rodrigo Melo Franco de Andrade escreve o prefácio do livro de Francisco Antonio Lopes, e a partir de então vemos uma sequencia de autores citando o seu trabalho até a atualidade. Esses autores em geral, usam as transcrições feitas pelo pesquisador a partir dos documentos primários da irmandade do Carmo, e tecem muitos elogios sobre a sua publicação. Podemos listar esses autores:

Germain Bazin (1956); Manoel Bandeira (1963); Fritz Teixeira de Salles (1965); Benedito Lima de Toledo (1978); Ivo Porto de Menezes (1978); Suzy de Mello (1984); Paulo Kruger Corrêa Mourão (1986); Augusto de Lima Júnior (1996).

Sem dúvida, são autores respeitados e importantes para a consolidação da pesquisa sobre o Barroco Mineiro, ou a produção luso-brasileira, seguidos por autores recentes, que têm investido esforços em revisar conceitos e aprofundar questões, mas que continuam partindo da pesquisa de Lopes, como é o caso de:

John Bury - org.: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2006); Andre Dornelles Dangelo (2006); Rodrigo Almeida Bastos (2009); Maria Agripina Neves e Augusta de Castro Cotta (2011).

Há muitos autores que falam sobre a Igreja sem citar diretamente o trabalho deste pesquisador, mas também não se vê menções sobre o acesso aos documentos primários.

Na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas, localizou-se duas menções ao autor: a primeira em 1960, volume VII, nas páginas 613 a 615 sob o título: “Figuras do Instituto Histórico e Geográfico de Minas”, onde é possível ler uma breve biografia do pesquisador. E a segunda citação, no volume XVIII, publicado em 1981 com o índice com os textos publicados por Francisco Antônio Lopes na Revista.

Segue abaixo, a íntegra da breve biografia, acima mencionada, publicada em 1960, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas (Imagem 1):

“FRANCISCO ANTÔNIO LOPES, Eng. De Minas e Civil, pela Escola de Minas. Nascido em Rio Grande, a 18 de junho de 1882. Filho do Coronel Francisco Antônio Lopes e da D. Ana de Azevedo Machado Lopes. Casado com D. Maria da Conceição Mosqueira Lopes.

Tendo Vindo para Ouro Preto, em 1898, aí fez seus preparatórios a Curso Superior. Estudante ainda do terceiro ano, realizou seu matrimônio, sendo que, ao prestar o último exame, e da Cátedra de Direito, com o insigne e saudoso Professor Bernardino Augusto de Lima, recebeu a surpresa de ver na sala, entre os assistentes, os seus primeiros três filhos.

Cargos efetivos – Secretário da Escola de Minas, durante largos anos, passou, com uma Reforma do Ensino, a Oficial administrativo, sendo aposentado por implemento de idade.

Comissões e serviços particulares – Professor de Matemática no Ginásio de Ouro Preto, Engenheiro da Secretaria da Agricultura e Obras Públicas, de Minas Gerais. – Residente e Ajudante de Divisão, chefiando Seção Técnica, da E.F. Noroeste do Brasil – Secretário do Curso Anexo e do Curso de Química Industrial,

da Escola de Minas – Engenheiro da Companhia Construtora de Santos, dirigindo a construção de Quartéis do Exército, em Ouro Preto e Pouco Alegre – Gerente da Usina Wigg, com alto forno e exploração de manganês, em Burnier, E.F. Central do Brasil – Diretor de Obras, de Prefeitura de Belo Horizonte – Ajudante da Locomoção, chefiando a Tração a Vapor, passou para Chefe de Tráfego e, depois, para Chefe de Linha, da E. F. Oeste de Minas, atual Rêde Mineira de Viação – Consultor-Técnico de Linhares, Lima & Cia., de Belo Horizonte, e de M. Prat, com exploração de manganês em Ibirité – Professor de Estradas de Ferro e de Rodagem, na Escola de Minas – Membro de Comissão de Concurso para professor de Estradas e Tráfegos, na Escola Politécnica de São Paulo – Delegado da Coordenação Econômica, em Ouro Preto e Municípios limítrofes – Membro de Comissão de Inquérito, do Ministério da Educação. – Engenheiro do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Homenagens recebidas – Ao deixar a Diretoria de Obras, da Prefeitura de Belo Horizonte, foi homenageado pelo seu pessoal, que lhe ofertou um bronze e colocou seu retrato no Gabinete da Diretoria, com a presença do Prefeito, Dr. Christiano Machado – Paraninfo uma das turmas de engenheiros, da Escola de Minas, figurou nos quadros de formatura de outras quatro e recebeu, de uma quinta turma, bela placa de prata, com dedicatória – foi-lhe conferida, pelo Conselho de Medalha da Inconfidência, a Medalha de Honra.

Associações a que pertence – Sócio-fundador da Sociedade Mineira de Engenheiros, da Associação dos Antigos Alunos da Escola de Minas e da Sociedade dos Amigos de Ouro Preto, tendo sido presidente das duas últimas – Pertence à Academia Ouro-pretana de Letras e ao Instituto Histórico de Minas Gerais, de que é um dos vice-Presidentes.

Trabalhos publicados – Além de publicações em jornais e revistas, com o próprio nome ou sob o pseudônimo de Flaminio Corso, teve editados, em volumes, “Notícia Histórica Sobre a Escola de Minas”, “A Escola de Minas” (duas edições) “Relatórios da Diretoria de Obras, da Prefeitura de Belo Horizonte”, “Terra do Puro” (Flaminio Corso), “Conselhos e Sugestões” (discurso de paraninfo); “História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto”, “Os Personagens da Inconfidência Mineira”, “Bandeira da Inconfidência”, “Os Palácios de Vila Rica” e “Álvares Maciel no Degrêdo de Angola”.” (IHGM, 1960)

## Processo de trabalho

Não consta na bibliografia acima, o fato do pesquisador ter sido Prior da Irmandade do Carmo durante os anos 1941-19442 (NEVES e COTTA, 2011). O que esclarece o fácil acesso aos documentos históricos, e inclusive a minuciosa pesquisa de transcrição a que se dedicou. Sendo, sem dúvida, muito sério na execução do trabalho, com um rigor e dedicação invejáveis.

Com o intuito de escrever sobre a História da Construção da Igreja do Carmo, o pesquisador organizou os documentos, e separou aqueles que seriam interessantes para a empreitada. É possível identificar no arquivo do Museu da Inconfidência, folhas com o timbre do SPHAN com listas de documentos da irmandade que estariam sendo utilizados.

Essas listas mostram uma numeração, que é muito particular do processo do pesquisador, uma vez que não está atrelada ao tomo ou livro em que o documento foi encontrado nos arquivos da irmandade.

Também podemos identificar a transcrição de documentos feita à mão (Imagem 4) e posteriormente datilografada (Imagem 5).

Porém, dos documentos listados em papel timbrado do SPHAN, muitos não se encontram mais reunidos. Ficando a dúvida de seu destino, uma vez que no acervo do Museu da Inconfidência, quando de sua catalogação, já se constatou a ausência dos mesmos.

2 Segundo NEVES e COTTA (2011, p.262) ele faleceu em 25/06/1949, porém existe um bilhete e uma carta datilografada (Imagem 2), de 1962, enviada ao então Diretor do Museu da Inconfidência Orlandino Seitas. Nesta carta Lopes menciona o período em que era Prior da Irmandade do Carmo de Ouro Preto e que cedeu uma série de objetos e documentos para o Museu, por deliberação da Mesa, ficando a cargo de interpretação, a informação de que no mesmo período chegou a ser responsável pelo Museu da Inconfidência, informação não confirmada.



Exemplo disso é o original das transcrições citadas acima (Imagens 4 e 5), que não faz mais parte do conjunto encontrado, não sendo possível, compará-lo com o trabalho do pesquisador.

Considerando que muito se desenvolveu nesse campo de pesquisa desde a publicação do livro, em 1942, fica inviável fazer uma revisão de termos e conceitos apresentados pelo autor naquele momento.

Os documentos encontram-se catalogados e mantidos de maneira que preserve a sua integridade, além da política de acesso ao acervo que é bastante generosa, com técnicos a disposição para auxiliar na pesquisa. Porém, trata-se de documentos que foram muito castigados pelo tempo (Imagem 6), e sua disponibilização poderia contar com recursos mais sofisticados.

Os pesquisadores visitantes são instruídos quanto à manipulação e organização do acervo consultado, e têm o acompanhamento dos técnicos do Museu, apesar de serem ainda, procedimentos mínimos frente a importância desses documentos.

Como visto acima, existe no Museu da Inconfidência, uma carta de Francisco Antônio Lopes explicando os motivos de estes documentos estarem guardados nesse acervo e não de posse da Irmandade do Carmo, o que obviamente poderia causar um problema diplomático e constrangedor.

Francisco Antônio Lopes foi o engenheiro responsável pelas obras de readequação do prédio que receberia o Museu da Inconfidência, trabalhando para o SPHAN (ROCHA, 2007). Logo podemos compreender que acumulava funções que facilitaram o seu minucioso trabalho: Prior da Irmandade e Engenheiro do SPHAN.

Ficando assim, mais fácil compreender outra empreitada do pesquisador: localizar o Risco mencionado nos autos da irmandade. Feito alcançado durante uma reforma coordenada por ele, fazendo as buscas e retirando as camadas de pintura gradativamente.

DANGELO (2006, p.82-91), destaca a importância das políticas de preservação e documentação instauradas no Brasil, ressaltando a “fase heroica” de consolidação dessas políticas, entre os anos 1937 a 1967, tendo Rodrigo Melo Franco de Andrade que compreende o período de produção de Lopes.

## **Considerações Finais**

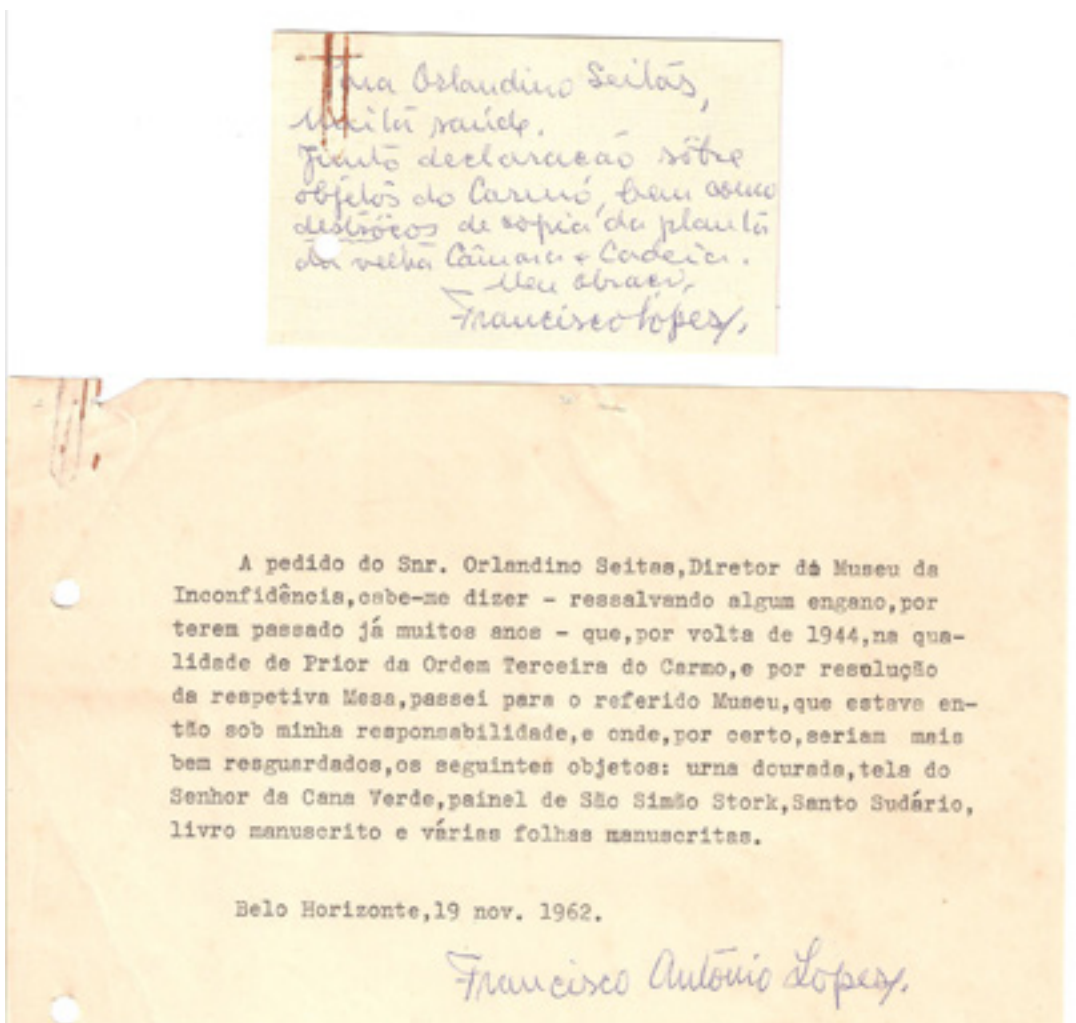
O exemplo dessa forma de apropriação dos documentos pelo pesquisador mostra uma faceta bastante peculiar que se repete no campo da pesquisa brasileira na atualidade: a confusão entre o que é público e a cooptação como bem privado. Tornando quase impossível juntar as partes de uma história que já é naturalmente fragmentada.

A necessidade de se estabelecer padrões mais rigorosos de organização, conservação e disponibilização de acervos é fundamental para que possamos não só resgatar a história, mas revê-la de maneira crítica e atualiza-la.

Notou-se neste trabalho que o Museu da Inconfidência se apresenta como um dos espaços mais organizados para consulta de acervo na cidade de Ouro Preto, sob a tutela dos profissionais da Casa do Pilar, e ainda assim está muito longe de alcançar um padrão exemplar.



**Imagem 1 Francisco Antonio Lopes  
(Revista do IHGM, 1960 – p.613)**



**Imagem 2 . Bilhetes de Francisco Antonio Lopes no Acervo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto.**

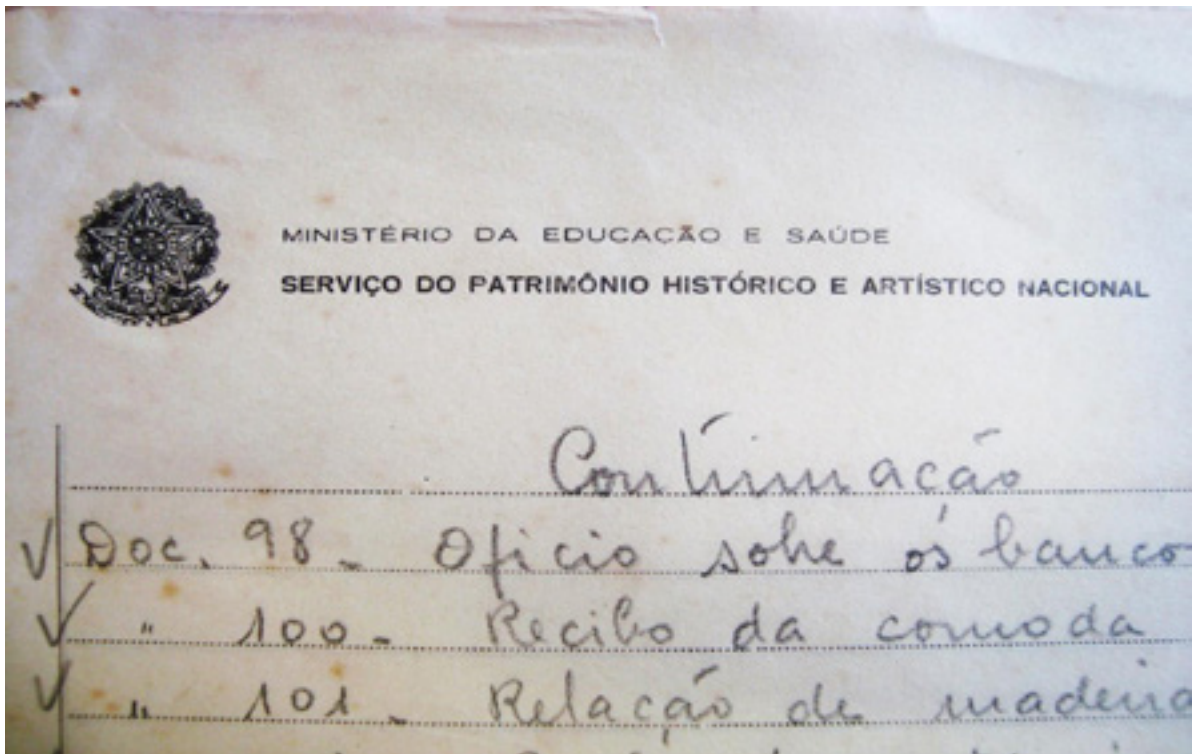


Imagem 3 . Detalhe de papel timbrado do Sphan, usado por LOPES em sua pesquisa

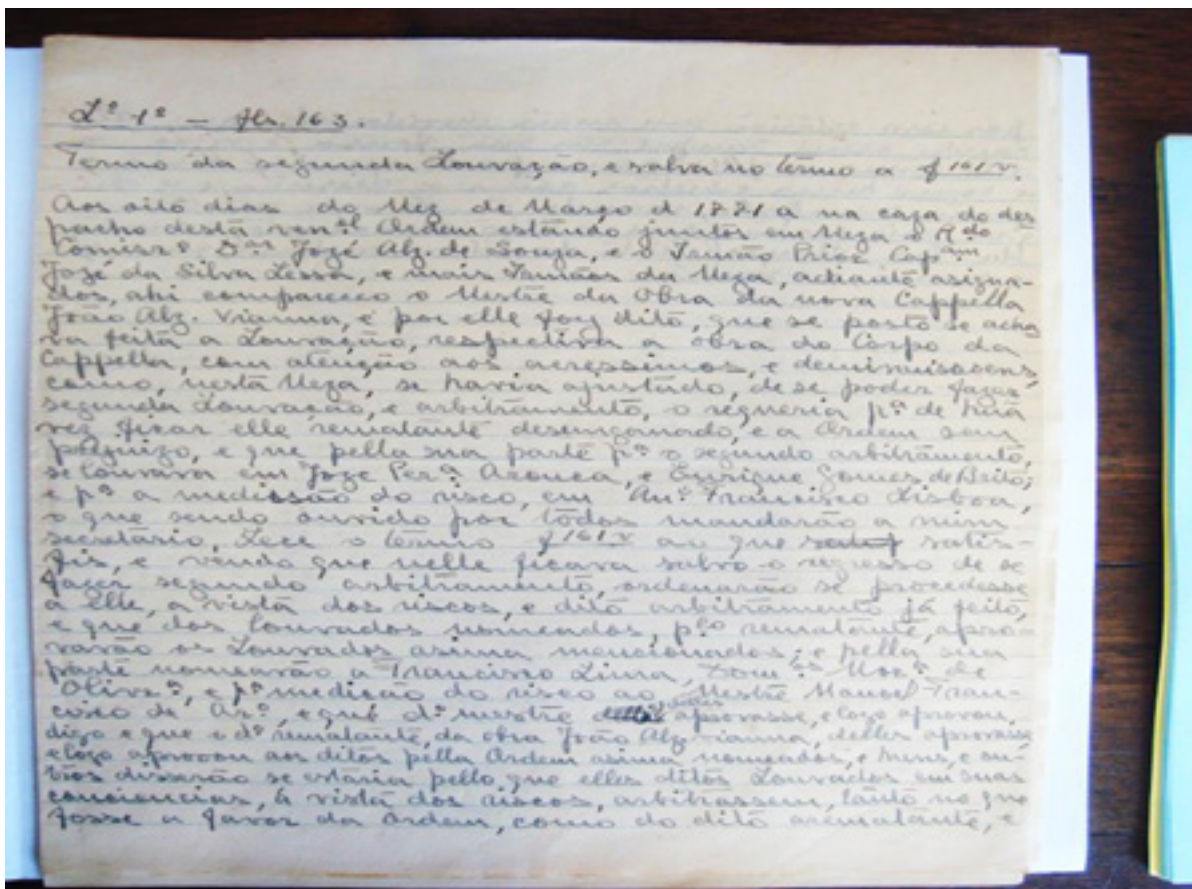


Imagem 4 . Transcrição manuscrita dos autos da irmandade.



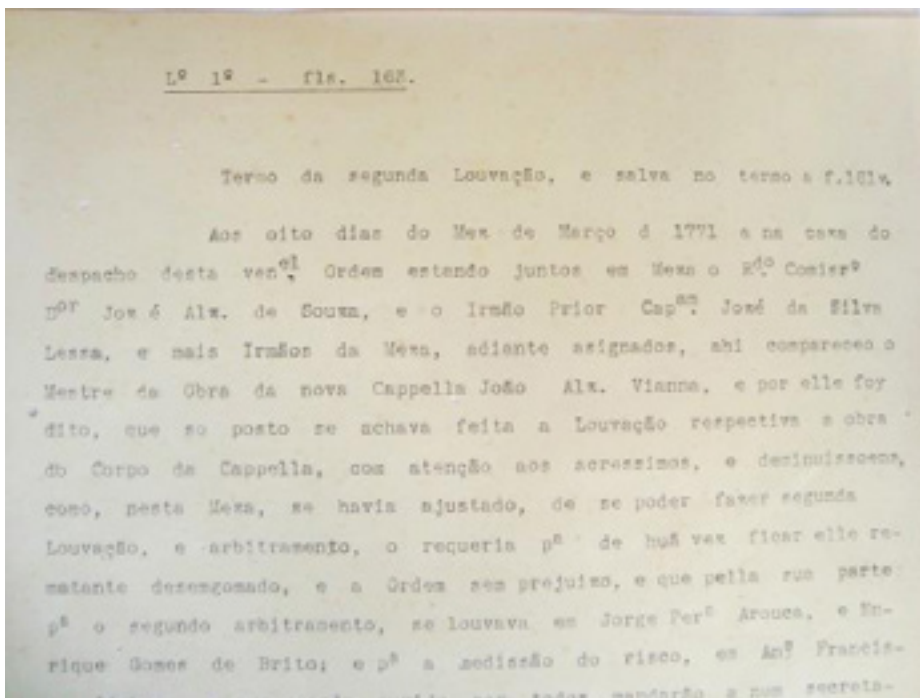


Imagem 5 . Transcrição datilografada do documento que a priori havia sido transcrito manualmente.

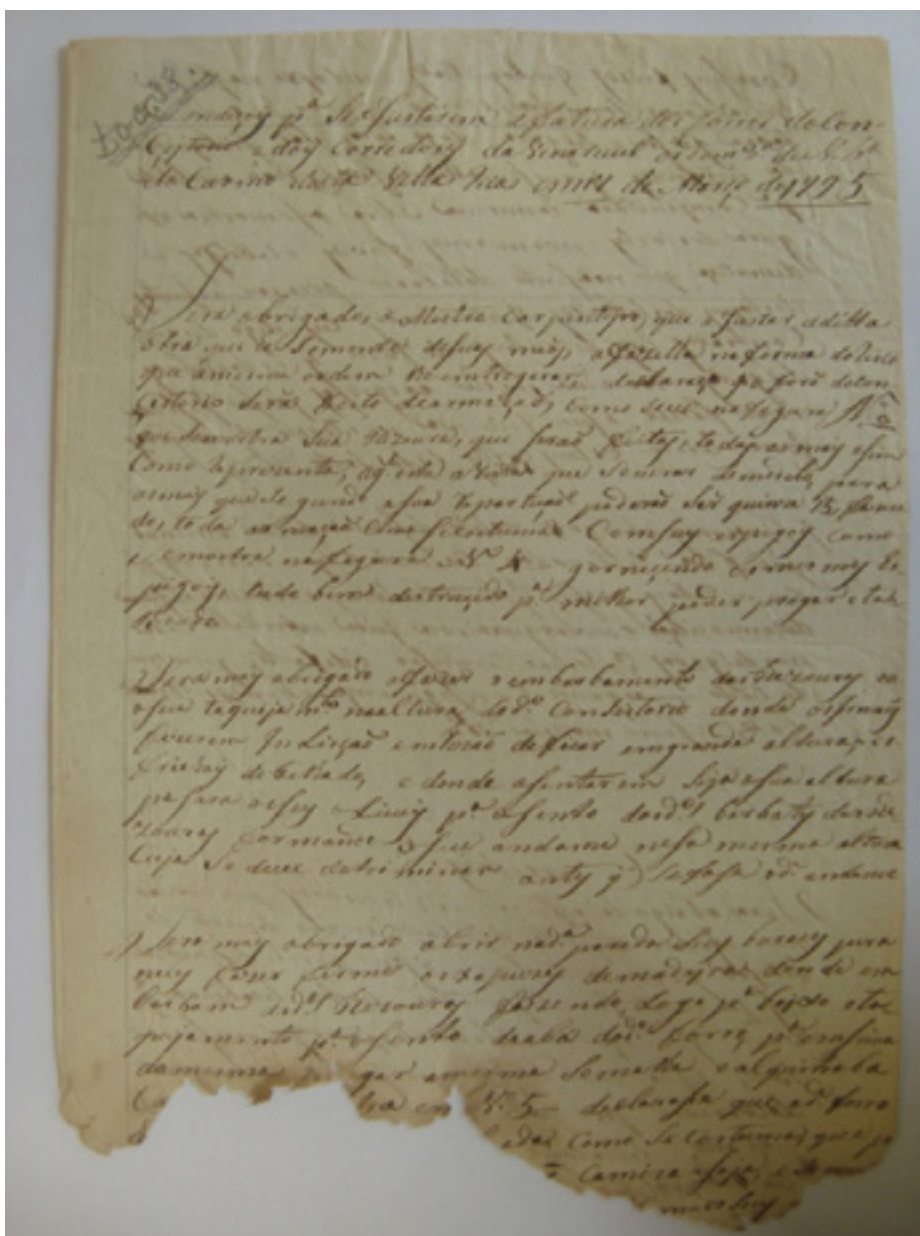


Imagem 6 . Exemplo de Documento original dos autos da Venerável Irmandade do Carmo de Ouro Preto, utilizado por Francisco Antonio Lopes, mantido no acervo do Museu da Inconfidência. Pode-se observar o seu estado de conservação estabilizado, porém muito danificado.

### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Artistas Coloniais*. Rio de Janeiro, MEC, 1958, p.7
- BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*, 1963
- BASTOS, Rodrigo. *A Maravilhosa fábrica de virtudes*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2009.
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, 1956.
- BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. [ed.] Myriam Andrade RIBEIRO. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2006.
- DANGELO, Andre Dornelles. *A Cultura Arquitetônica*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- KRUGER, Paulo K. *Corrêa Mourão. As Igrejas setecentistas de Minas*, 1986
- LIMA, Augusto de L. Jr. *Vila de Ouro Preto, síntese histórica e descritiva*, 1996
- LOPES, Francisco Antonio. *História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura -SPHAN, 1942.
- MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- MENEZES, Furtado. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, 1975
- NEVES, Maria Agripina; COTTA, Augusta de Castro. *Do Monte Carmelo à Vila Rica: aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Edição do Autor: Belo Horizonte, 2011.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar: um roteiro de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.
- TOLEDO, Benedito Lima de. O “risco”, segredo da arquitetura brasileira do século XVIII. Do risco à estereotomia. *Suplemento Cultural -O Estado de São Paulo*. Domingo, 02 de 07 de 1978, Vol. II, 88.



## “SMOKE AND FIRE”: MEMÓRIA, REPRODUÇÃO, REVIVAL

*Rodrigo Hipólito<sup>1</sup>*

### Resumo

O presente artigo versa sobre o tratamento com o documento e a memória nas construções de conteúdos em redes de compartilhamento de dados. A partir do trabalho *Smoke and Fire* (2013), de Dina Kelberman, discute-se as possibilidades de rememoração na experiência com a network. Através do encadeamento dessa discussão aponta-se para o revival como sintoma forte do fácil acesso e compartilhamento de dados manipuláveis virtualmente. Tais dados exerceriam o papel de arquivo comum a ser livremente recomposto pela inteligência coletiva.

Palavras-chave: Dina Kelberman, net.art, memória, revival.

### Abstract

*This article focuses about ways of treatment with the document and memory in the constructions of content in data sharing networks. From the Dina Kelberman's work, *Smoke and Fire* (2013), it discusses about the possibilities of rememoration in the experience with the network. Through the chaining of this discussion it points to the revival as a strong symptom of easy access and sharing of manipulatives data virtually. Such data would perform the role of ordinary file to be freely replenished by collective intelligence.*

*Keywords: Dina Kelberman, net.art, memory revival.*

Em 2007 a mostra “Professional Surfer” foi apresentada pelo New Museum de Nova Iorque, sob a organização de Lauren Cornell em parceria com “Rhizome.org”. A mostra abordou uma prática emergente entre os artistas que trabalham com o ambiente da web, chamada surfing, ou web browsing. A coletiva prestava-se a encarar o trajeto, a coleta e a reorganização de informações “perdidas” na web como uma forma de produção de arte. O surfing consiste basicamente no arquivamento de material digital através de republicação em outro endereço virtual, com a mixagem de conteúdo que permita uma linha autoral de organização. O artista “surfer” passa a ser enxergado com o uma espécie de novo flâneur, que em seus passeios deixa um rastro que lhe permite apresentar seu trajeto como uma atividade personalizada.

Muitos dos trabalhos dessa prática emergente se dão na forma de uma disposição sequencial de aparência improvisada, com a preocupação única de manter a unidade da escolha de cada imagem ou texto. São os casos de *Cosmic Disciple* (2004) de Travis Hallenbeck (<http://cosmic-disciple.livejournal.com/>), *Supercentral* (2001), aberto por Charles Broskoski (<http://www.supercentral.org/wordpress/>), e de *Nasty Nets* (2006), fundado por John Michael Boling, Joel Holmberg, Guthrie Lonergan e Marisa Olson (<http://archive.rhizome.org/artbase/53981/nastynets.com/>). A aparência improvisada desses trabalhos parece ligar-se com seu modo colaborativo de construção. Iniciadas por um artista, as páginas-arquivo tornam-se, em dado momento, receptivas a materiais “coletados” por diversas pessoas, profissionais da área ou não.

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES)

Esses longos arquivos não surgem necessariamente como coleções. Após alguns anos de acúmulo de dados forma-se uma espécie de “nuvem de informações visuais” na qual somente podemos nos localizar através de pesquisas de redirecionamento em outras ferramentas, como o Google.com, ou da imersão na plataforma de publicações e diálogo com os demais membros. Outras propostas constroem-se com uma organização que visa acrescentar sentidos ao conteúdo apropriado através de uma interface que direcione as ações do usuário, como em *Pages in the Middle of Nowhere* (1998), de Olia Lialina (<http://art.teleportacia.org/>), ou *53°s* (2005) de John Michael Boling ([www.google.com](http://www.google.com)). Esses trabalhos diferenciam-se drasticamente dos anteriores por apresentarem uma composição finalizada. Apesar dos endereços permanecerem online as informações provindas do surfing deixam de ser acumuladas ou tem uma drástica redução no número de publicações.

O uso da apropriação na web como modo de constituição de um “arquivo de fruição” virtual dos artistas foi discutido com mais profundidade pelo curador Domenico Quaranta (<http://domenicoquaranta.com/>) na mostra “Collect the WWorld: The Artist as Archivist in the Internet Age”,<sup>2</sup> aberta inicialmente no Spazio Contemporanea em Brescia, na Itália (2011). Para Domenico Quaranta muitas das práticas de “coleta”, apropriação e pós-produção dos artistas das duas últimas décadas devem ser encaradas como uma resposta à sociedade da informação. A inegável aceleração do fluxo de dados disponíveis para o consumo, tanto na web quanto na paisagem das grandes metrópoles estaria alicerçada na disponibilidade de ferramentas de registro e distribuição de imagens de baixo custo. Ao mesmo tempo em que tal processo permite o surgimento de uma espécie de “criatividade do amador” e de uma formação estética alternativa, exige um poder de deliberação ainda não alcançado. A sociedade atual abre espaço para uma realidade em que produção e a distribuição de imagens se dão por parte da massa, mas sem uma resposta de igual poder de um lado consumidor.

Em tal cenário a proliferação de conteúdos culturais distrativos gera uma onda de resíduos digitais difícil de ser barrada e de destino incerto. Os artistas que se entregam ao processo de imersão no ambiente virtual da web, capacitados para a atividade de “coleta” típica do surfing, surgem em tal conjuntura nos papéis de “filtro”, de arquivista e de pós-produtor. Na prática o que encontramos são atividades que resgatam estratégias iniciadas pelos movimentos de Arte Conceitual, Pop e Apropriação. Nesse momento os artistas se perguntam sobre como podemos reconhecer e escolher uma informação e após esse processo de deliberação, que espécie de conteúdo construiríamos com tal informação?

Inserido nesse processo de reconhecimento de dados e formação de universos de sentido nos quais esses dados possam habitar e serem acessados encontra-se o trabalho *Smoke and Fire* (2013), de Dina Kelberman (<http://dinakelberman.com/smokeandfire/>). Ao acessarmos a página do trabalho um marcador de percentagem surge no lado direito da janela do browser e acompanhamos o “carregamento” de uma série aparentemente infundável de imagens. Diferente da organização proposta por outros trabalhos de coleta e republicação de dados online, *Smoke and Fire* não possui ligações hipertextuais para criar acessos a outras páginas. Após o completo “carregamento” do trabalho o que encaramos é uma extensa grade formada por imagens com recorte quadrado de mesma medida. A segunda característica a chamar atenção é que todas as imagens estão em movimento. Cada imagem repete uma sequência curta e são todas independentes.

Kelberman montou o trabalho com imagens extirpadas de cenas de desenhos animados. Ao movimentar

---

<sup>2</sup> A mostra coletiva incluiu os artistas e grupos: Alterazioni Video, Kari Altmann, Gazira Babeli, Kevin Bewersdorf, Aleksandra Domanovic, Constant Dullaart, Elisa Giardina Papa, Travis Hallenbeck, Jason Huff, JODI, Olia Lialina & Dragan Espenschied, Eva and Franco Mattes, Oliver Laric, Jon Rafman, Ryder Ripps, Evan Roth, Ryan Trecartin, Brad Troemel, Penelope Umbrico, e Clement Valla. <http://collecttheworld.linkartcenter.eu/>

a barra de rolagem do browser acompanhamos uma sequência de centenas, talvez milhares de GIF's com cenas de ícones dos cartoons animados. Algumas, por conta da presença de personagens, destacam-se imediatamente. Na medida em que o espectador percorre a tela reconhece os desenhos na dependência de sua experiência pessoal. O “navegante” busca então, em sua memória, a localização das imagens, os nomes dos seriados e dos personagens.

Após esse entendimento as imagens começam a apresentar um padrão já indicado no título do trabalho. Todos os GIF's coletados e organizados por Kelberman parecem mostrar cenas de fumaça ou poeira. Todos os pequenos quadrados movimentam-se repetidamente para indicar o acontecimento imediatamente anterior. Em algumas imagens haveria ocorrido uma explosão, em outras o lançamento de um foguete, a abertura de uma chaminé, o acendimento de um cigarro, o abanar de um tapete empoeirado. Curiosamente, é possível conceber todo o acontecimento apenas com a indicação de um curto movimento posterior.

Ao meio da página as figuras principiam a mudar suas indicações. São apresentadas imagens de explosões e mais abaixo imagens de chamas. A página finaliza-se com GIF's de palitos de fósforo acesos, isqueiros a serem riscados e fogueiras. Acompanhamos do topo ao fim da página a sequência da fumaça às chamas. O efeito visual da página é a primeira vista bastante caótico, como o próprio ambiente da web. Para a absorção do trabalho é necessário primeiro a disposição de encontro com a ordem determinada pela artista. A composição de Kelberman considera as cores, o movimento e as formas presentes nas imagens para conferir o sentido de continuidade, mesmo com a evidência de que cada imagem proveio de uma fonte diversa.

Interessa-nos nesse trabalho a possibilidade de construção de “universos” nos quais uma grande massa de informação visual digital possa habitar. As perguntas de Smoke and Fire são sobre: Como podemos manter o reconhecimento e a rememoração de itens visuais tão diversos? Como podemos encontrar padrões estéticos que permitam o enquadramento de informações produzidas em contextos inicialmente diversos num mesmo conjunto? Como gerenciar uma documentação que se confunde com a própria pessoa, embora aparentemente sejam dados que não pertencem a ninguém? Como lidar com uma memória que pouco distingue a deliberação autoral da subjetividade coletiva?

No entendimento de que a memória é um fenômeno psicológico individual ligado à vida social (LE GOFF, 2003, p. 419) através das práticas que lhe sustentam, podemos pensar a confluência da memória individual com a coletiva no interior da experiência multimidiática característica da sociedade posterior aos processos de globalização. A partir da década de 1990 os sistemas de comunicação funcionam em grande parte através da construção de conteúdos por redes de compartilhamento de dados. A internet surge como o exemplo mais evidente desse processo. A internet, aliada aos avanços da tecnologia eletrônica afetam as relações de consumo e produção cultural ao ponto de gerar expressões como cybercultura, “cultura digital” e “comunidades virtuais”.

A possibilidade de construção colaborativa de conteúdos e a distribuição do poder de veiculação de informações resultou na formação de uma vasta “nuvem de dados”. A distribuição de informações sem o conhecimento do local de arquivamento de cada dado tem como consequência uma estranha sensação de que as informações encontram-se na rede. A impressão de acesso livre as informações “eternamente” memorizadas em bancos de capacidade ilimitada tem efeitos transformadores nos modos de vivenciar as memórias individual e coletiva.

Se já no século XIX, pela extensão das bibliotecas, dos arquivos públicos e dos museus, a memória

individual não comportava mais a extensão da memória coletiva (LE GOFF, 2003, p. 461), após a segunda grande guerra do século XX essa situação torna-se ainda mais evidente. O surgimento de técnicas de reprodução cada vez mais eficientes<sup>3</sup>, como a fotografia e o cinema, possibilitou uma distribuição de informação digna da expressão “indústria cultural”<sup>4</sup>. A experiência com a imagem do cinema transformou a relação do habitante do ocidente urbanizado com o mundo e seu registro. A atitude de olhar para o mundo passa a ter enquadramento, recorte e tempo coordenados pela aparelhagem que serve ao homem. A inevitável consequência dessa espécie de experiência é uma inversão drástica do próprio “olhar”. Se de início o ser humano olha para o mundo e o transforma através de instrumentos, a complexificação desses instrumentos leva o homem a caminhar nos limites de “visão” proporcionados pelos instrumentos. O meio determina o produto.

Quando a comunicação atinge uma condição massiva e a veiculação de imagens de um centro produtor pode disseminar-se em larga escala pela sociedade, a indústria cultural passa a ser concebida como “espetacular”<sup>5</sup>. A popularização dos aparelhos de recepção de dados, como os televisores, os rádios e as salas de cinema, formaram toda uma geração de “espectadores” distanciados do “local” da informação. Tal situação, proeminente entre as décadas de 1950 e 1980, caracterizaria uma sociedade de consumo massivo. Nesse ambiente encontramos uma distinção evidente entre a vida pública e a vida privada. Os emissores (poucos) são os responsáveis por publicar algo de início privado, através de aparelhos transmissores. Na outra ponta dessa linha encontramos os receptores (muitos), responsáveis por privatizar o que se tornou público através de seus aparelhos de recepção. Os espaços de cultura em que estaria localizada cada ponta determinava o sentido como a informação enviada e recebida seria arquivada nas rotinas dos indivíduos. Desse modo, os receptores privatizavam conteúdos através de seus aparelhos e promoviam seu arquivamento em acordo com parâmetros pessoais. Contavam, nesse processo: a decisão de comprar ou não comprar o disco de um músico, sair de casa para assistir mais de uma vez o mesmo filme ou filmes de um mesmo ator ou mesmo diretor, estar disponível (sozinho ou em grupo) nos horários determinados dos programas de televisão e até mesmo qual tipo de mídia seria promovida em sua residência particular.

Num sistema de privatização (tornar privado) de informações nesses moldes é evidente a capacidade das mídias de atingirem mais os grupos do que disponibilizarem conteúdos multi-interpretáveis ou personalizados. Os resultados da experiência de publicação/privatização nas sociedades de mídia de massa para a memória coletiva podem ser mais bem observados nos “arquivos” promovidos pela condição midiática subsequente.

O surgimento dos aparelhos de gravação portáteis (áudio, foto e vídeo) permitiu, de início, a formação de acervos familiares baseados na afetividade e nos acontecimentos marcantes para a vivência de grupos específicos. Porém, a marca mais evidente do uso desses aparelhos encontra-se na personalização dos registros de fatos históricos. Nas três últimas décadas concretizou-se a sensação de que todo o cidadão é um possível vigilante apto a registrar e transmitir acontecimentos. A antiga figura do espectador torna-se mortíça. Num universo em que todos possuem a função de registro e publicação, a quem resta a tarefa de privatização das informações?

---

<sup>3</sup> De fato as obras de arte sempre estiveram suscetíveis à reprodução. Há, no entanto, uma profunda distinção entre as antigas técnicas de reprodução e o surgimento de obras próprias para a reprodutibilidade, como a fotografia e o cinema. Benjamin ressalta essa diferença ao vincular o valor dos originais com histórica de uma obra, isto é, com valor agregado em sua trajetória cultural. Essa espécie de valor, de aura, não é encontrada em produtor da reprodutibilidade. (cf. BENJAMIN, 1969, p. 55.95).

<sup>4</sup> Na visão de Horkheimer e Adorno, a ideia de “indústria cultural” está intimamente ligada com os avanços capitalistas, a estipulação de padrões de consumo e a transformação da arte em entretenimento. (cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p.113-156).

<sup>5</sup> Pra Debord a espetacularização é muito mais que o simples domínio da mídia caracterizado por um centro emissor de informação para um público passivo. O espetáculo seria herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental. “À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho torna-se necessário. O espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que ao cabo não exprime senão o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guardião deste sono”. (DEBORD, 1997, §21).

O advento da internet trouxe uma contribuição desconcertante para tal cenário. Mais do que produção de informações, o fluxo de dados na web baseia-se na “promoção” de conteúdos. A comunidade virtual tem por base a construção de mundos alegóricos. Não apenas nos profissionais interessados, mas talvez principalmente nos “navegantes” anônimos, a pós-produção é o modo mais comum de interferência no arquivo comunitário. Recortar, montar, colar, mixar e compartilhar surgem como palavras-chave para a atuação no ambiente da web. No entanto, a pergunta se mantém, quem se responsabiliza por privatizar essas informações e com isso zelar por sua memorização?

Diante da densidade e do multidirecionamento do fluxo de dados é forçoso admitir que os conteúdos são tanto gerados quanto arquivados de modo maquínico. Embora permaneça a ilusão de que na cultura digital nada desaparece, a gestão compartilhada de informações parece expressar um desejo de permanência de dados referentes a épocas, estilos e estéticas que tiveram força há poucas décadas. Num processo similar as sociedades ditas primitivas, a memória coletiva sustenta-se por comportamentos grupais. Uma informação permanece viva na rede somente enquanto haja um grupo que lhe considera significativa e mantenha sua veiculação. No momento em que um dado deixa de significar os valores do grupo ele perde seu direcionamento.

É possível perceber, em trabalhos como *Smoke and Fire*, que o “re-arranjo” de imagens existe nas práticas em rede não como modo de deturpar arquivos, mas sim de encontrar estratégias de sobrevivência de conteúdos (e sobrevivência do processo de rememoração).

É certo que as práticas de rememoração promovidas pela cultura digital não podem retroceder muito além das primeiras décadas do século vinte. Mesmo quando pensamos na digitalização de documentos antigos, toda a realização midiática a partir da segunda metade do século vinte obedece aos recortes da fotografia e do cinema. Apesar de a imagem eletrônica ser de natureza distinta da imagem tradicional, pois é baseada em códigos não-imagéticos e sua relação de significado com o mundo real reside puramente na capacidade de decodificação do receptor, ela ainda obedece ao recorte e ao enquadramento. Podemos sim afirmar que a network é inevitavelmente interativa, mas, tal interação é limitada por uma longa herança comportamental. Observa-se ainda que as construções hipertextuais são tão restritas em suas possibilidades para a maioria dos usuários de aparelhos eletrônicos em rede que poderíamos chamar o computador e a web de “caixas-pretas”.

Aliado a não-necessidade de produção de conteúdos está a consequente facilidade de reconhecimento de estéticas estereotipadas (estilos, movimentos, moda e ícones da cultura pop das quatro últimas décadas do século XX). Filiar-se a um grupo já bem delimitado e estilizado através da reprodução de padrões estéticos e do assinalamento qualitativo dos produtos daquele grupo é um modo bastante eficiente de formação segura de uma “persona” no mundo do “sujeito deslocado”<sup>6</sup>. O desejo de uma base cultural sólida sobre a qual se possa olhar para a paisagem fragmentada da sociedade pós-panóptica<sup>7</sup> traz à tona o sentimento de revival.

O revival, por ser proveniente da deliberação coletiva de informação (do acesso ao vasto banco de dados da memória da civilização ocidental), concede permissão para as atitudes de apropriação, manutenção e

---

<sup>6</sup> Para Stuart Hall na modernidade tardia ocorre o descolamento da identidade, o indivíduo apresentar-se descentrado. Hall considera cinco avanços na teoria social que resultaram num sujeito pós-moderno deslocado. O primeiro seria a retomada e reinterpretação da teoria marxista nos anos 1960, o segundo diz da descoberta do inconsciente pela psicanálise freudiana, o terceiro corresponde à linguística de Saussure, o quarto a teoria dos regimes disciplinares do moderno poder administrativo, empreendida por Foucault e a quinta o questionamento a politização da vida privada pelo movimento feminista. Com tais transformações em mente compreendemos que “uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder” (cf. HALL, 2004, p.16).

<sup>7</sup> Ao falar da superação dos regimes de vigilância pensados por Foucault como próprios de uma sociedade baseada no panóptico, Baumann usa a expressão sociedade pós-panóptica. É um esforço de determinação do regime pós-moderno, no qual todos os indivíduos são vigilantes em potencial e a segurança baseada nas instituições aptas a “vigiar e punir” dá lugar a incerteza do papel institucional de cada indivíduo. (cf. BAUMAN, 2001).



acréscimo de sentidos e memórias a uma imagem. No interior do sentimento de revival realiza-se o processo de construção de Smoke and Fire. A coleta, o arquivamento, a remontagem e a disponibilização de dados promovida pelos artistas da web passam, de início, pelo filtro do reconhecimento individual, isto é, da deliberação. Essa espécie de atitude torna-se, a cada dia, mais necessária. A ilusão do acúmulo ilimitado de informações carrega a urgência da formação de sujeitos capazes de recortar, montar e descartar. Para a memória coletiva na era das comunidades virtuais e das construções de conteúdos em redes a deliberação é de suma importância.

Se não memorizamos, é porque sabemos onde está e como acessar. A memória se torna algo fragmentado e fazemos constantemente o esforço de reintegrá-la. A internet é uma paráfrase da realidade do conhecimento. O revival é um desses esforços de integração e reconhecimento de um mundo pela “imagem” de uma geração ou de uma época. O exercício de rememoração na atualidade parece estar ligado à decisão de afiliação a correntes estéticas e através delas a promoção de documentos. Na network a atitude de documentar não difere da atitude de compartilhar. Se nos gregos, com as mnemotécnicas, havia a memória como documento, na era das imagens reproduzidas, quando o original é a cópia, o documento se torna memória e é encarregado de desencadear subjetividades.

### **Referências Bibliográficas**

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. 2.ed. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na Era de suas Técnicas de Reprodução. In: *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. 2ª reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

## DIÁLOGOS ENTRE AMÉRICA LATINA E EUROPA ATRAVÉS DA IMAGEM NA IMPRENSA OITOCENTISTA

*Rosângela de Jesus Silva<sup>1</sup>*

A produção de revistas ilustradas se consolidou no século XIX. O desenvolvimento de técnicas de impressão possibilitou um espaço crescente para as imagens nessas publicações. Na Europa, na primeira metade do oitocentos, revistas como *Le Charivari* e *La Caricature* na França e *Punch* em Londres obtiveram grande sucesso, além disso, inspirariam muitas outras publicações ao redor do mundo. Na América Latina não seria diferente, a circulação de publicações e de artista, muitos deles imigrados do “velho continente”, dariam origem a publicações com características próximas aos periódicos europeus, sobretudo na forma. Marcados por ideias “civilizatórios” e de ilustração a partir de princípios iluministas, essas publicações tentaram responder aos anseios de constituição das jovens nações americanas.

Embora partissem da referência europeia, essas revistas assumiam particularidades e dialogavam com necessidades locais. Castelnuovo e Ginzburg no texto “*Domination symbolique et geographie artistique dans l’histoire de l’art italien*” (1981) apresentam uma discussão sobre o “centro” e a “periferia”. Os autores exploram uma perspectiva de questionamento dessas referências. Ao se analisar uma obra produzida na periferia nem sempre é possível ou válido partir do referencial do centro, tal atitude limitaria a análise da obra e tiraria possibilidades de compreensão da mesma, nesse caso outros referenciais seriam necessários. Diante do que expõem esses autores não se pode pensar que esses periódicos ilustrados tenham feito uma transposição ou cópia da produção europeia, muito menos que estariam atrasados em relação a esta. Atendiam as necessidades e as formulações políticas, sociais e culturais de cada país. Assim, essa comunicação propõe um olhar sobre duas publicações, uma na Argentina *La Ilustración Argentina* (1881-1888) e, outra no Brasil *Revista Ilustrada* (1876-1898), a fim de apresentar e discutir alguns exemplos desse diálogo e das particularidades dessas publicações.

A afirmação dos países latino-americanos como nações independentes no século XIX vai muito além da estruturação política e econômica. Assim, a cultura teve um papel fundamental. Embora o diálogo com a Europa, bem como seus modelos estivessem presentes, havia a necessidade de marcar as particularidades existentes. São inúmeros os exemplos que artistas que receberam patrocínio do Estado para construir imagens das jovens nações e seus heróis. O exemplo do mecenato exercido por D. Pedro II no âmbito cultural no Brasil já foi tratado por diversos pesquisadores. Só para citar exemplos nas artes visuais e bastante conhecidos, desenvolvidos no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes, telas como *A primeira Missa* de Victor Meirelles (1832-1903) e *A Batalha de Avaí* ou ainda *O Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo (1843-1905) ilustram algumas das ações nesse sentido. Na Argentina, embora até finais do XIX não existisse uma instituição artística oficial como a Academia de Belas Artes no Brasil, há inúmeros exemplos de artistas que desenvolveram uma iconografia dos heróis e marcos da história Argentina. Como exemplo é possível citar o trabalho de Cândido López (1840-1902) ao retratar a Guerra do Paraguai, ou ainda Prilidiano Pueyrredon (1823-1870) com retratos de figuras importantes na história argentina como Juan Manuel de Rosas (1793-1877).

A imprensa, sobretudo na segunda metade do século XIX, com o suporte técnico oferecido pela litografia, ganhou um reforço importante para a produção e divulgação de imagens. Essas, por sua vez,

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp com bolsa FAPESP.

tiveram um papel relevante tanto no aspecto crítico de discussões acerca dos rumos políticos, econômicos, sociais e culturais escolhidos pelos países, como na divulgação de personagens, paisagens, obras artísticas e modernização das cidades.

### **Algumas palavras sobre as publicações**

Na Argentina uma revista que voltou grande atenção para as artes e a literatura foi *La Ilustración Argentina*. A revista foi fundada em 1881 pelo jornalista e também advogado e político Pedro Bourel. Filho de um francês e uma portenha, desenvolveu diversos projetos na imprensa portenha. Segundo Laura Malosetti Costa, por ocasião da fundação da revista, Bourel havia acabado de chegar de Paris, de onde certamente trazia novidades para seu novo empreendimento gráfico. Em 1883, Pedro entregou a revista aos cuidados do seu irmão mais velho, Francisco - também jornalista e que havia lutado na Guerra do Paraguai -, para cuidar de outros empreendimento, embora tenha seguido colaborando com o periódico. Francisco dirigiu a revista até poucos meses antes de seu encerramento em 1888. Os irmãos Bourel tiveram uma importante atuação na sociedade argentina daqueles anos, através da revista é possível perceber o valor que davam para a produção artística e literária do país, as quais, por sua vez, tiveram relevante atenção voltada para as reflexões acerca da nação.

O periódico contou com a colaboração de muitos desenhistas, entre eles artistas que se tornariam importantes nomes da arte nacional argentina como Eduardo Sívori (1847-1918), Martín Malharro (1865-1911) e Ángel Della Valle (1855-1903). O periódico reservaria um relevante espaço para a difusão de imagens como retratos de artistas e reproduções de obras a fim de divulgar a produção plástica nacional, bem como de aspectos e edificações de Buenos Aires. Além de obras dos colaboradores, outros artistas como Reynaldo Giúdice (1853-1921) também foram contemplados.

“El aspecto visual tuvo um valor fundamental en *La Ilustración Argentina*. El arte formaba parte de sus contenidos más importantes, ya sea a modos de debates acerca de un arte nacional, en los cuales se destaca la Idea del rol de la pampa como paradigma de paisaje nacional; o reseñas de exposiciones u otras actividades artísticas.”(GABERIAN, 2009 : 71)

A *Revista Ilustrada* (1876-1898), publicada no Brasil, durou mais de 30 anos. Em suas oito páginas, das quais quatro eram preenchidas com ilustrações, debateu e discutiu os mais variados temas e polêmicas que permearam as três últimas e conturbadas décadas do século em questão. Seu proprietário e principal ilustrador, o imigrante italiano Angelo Agostini (1842/3-1910), foi uma figura chave na publicação até início dos anos 1890 quando vendeu a revista. O periódico divulgou imagens impactantes acerca da escravidão no Brasil e suas consequências, fustigou políticos e gabinetes com caricaturas, noticiou epidemias, fez considerações sobre as relações do Estado com a Igreja, sobre as condições de infraestrutura da cidade do Rio de Janeiro, assim como também homenageou artistas e personagens ilustres com cuidadosos retratos. Agostini, através de sua publicação também sustentou debates e polêmicas com vários de seus colegas de imprensa, entre elas está aquela com o caricaturista português Rafael Bordado Pinheiro (1846-1905), proprietário e principal ilustrador da revista *O Besouro*.

Além de homem da imprensa, Agostini também era pintor, professor de desenho e desenvolveu várias reflexões críticas sobre a produção artística carioca. Sua relação e interesse para com o mundo das artes pode

ser observado no espaço que a Revista Ilustrada dedicou às artes e à produção plástica em particular.

As revistas ilustradas aumentaram consideravelmente o alcance visual de seus leitores, colocando-os em contato com representações diversas, inclusive com novas paisagens. É possível reconstruir alguns dos debates, bem como recuperar um repertório visual em termos locais, nacionais, observar as referências comuns, a circulação das ideias, a construção e recorrência de símbolos.

### **La Ilustracion Argentina em Buenos Aires**

A nota publicada no periódico La Patria Argentina em 5 de maio de 1881 ofereceu uma ideia dos propósitos apresentados por La Ilustración Argentina:

“La Ilustración Argentina tendrá retratos de personas notables ó láminas sobre obras de arte, contendrá el retrato (con noticias biográficas) de los hombres jóvenes que se distinguen en el foro, en las letras, ciencias, artes, incluyéndose también el de personajes que han sobresalido en nuestro país ó em América, por su saber ó sus servicios, en el presente y en el pasado, vista antiguas del país, trabajos de arte, tipos populares (especialmente de los extinguidos).

Estas obras, así como los retratos, serán ejecutadas con irreprochable correccion usando diversos procedimientos como el grabado, e dibujo, la tipo-litografia, y la fototipia que há perfeccionado el señor Rocca.”

A citação ressalta a importância dos retratos na publicação, algo que realmente foi uma constante na publicação. Em muitos números os retratos ocupavam a primeira página do periódico, alguns eram elencados sob determinada organização como a série publicada em 1886 com o título “Guerreros en la Campaña del Paraguay”. Sob o retrato havia uma inscrição com o nome e patente do personagem bem como informações sobre as condições de sua morte.

A Guerra contra o Paraguai (1864-1870) ocorreu apenas alguns anos depois do longo processo de guerra civil pela unificação do território argentino. Para alguns autores como Diego Abente Brun (1989) a Argentina se manteve na guerra para selar a unidade nacional a partir de Buenos Aires, já que esta ainda era frágil naquele momento<sup>2</sup>. Com a vitória da Triplice Aliança sobre o Paraguai, este fato era certamente um evento importante para a história do país, cujos heróis, mortos em batalha, deveriam ser homenageados pelo país. A revista toma para si a “nobre tarefa”, auxiliando para divulgar e construir um panteão nacional.

A divulgação e promoção de imagens de locais importantes para a história do país também foram publicadas. No número 11 de setembro de 1881, foi publicado um desenho, realizado pelo artista argentino Eduardo Sívori – um dos fundadores da Sociedad estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires, antecedente direto da Academia Nacional de Belas Artes -. A imagem trazia a fachada da casa onde, em 9 de julho de 1816, na província de Tucumán, teria sido declarada a independência das províncias do Prata.

Outra característica da revista e que a nota de La Patria Argentina destaca foi o caráter das experimentações técnicas que a revista lançaria mão para publicar suas imagens. A pesquisadora argentina Sandra Szir, em artigo sobre o periódico chama a atenção para a diversidade técnica empreendida pela revista para publicar as imagens. De acordo com Szir :

---

<sup>2</sup> A unidade Argentina teria se consolidado na presidência de Bartolomé Mitre (1821-1906) iniciada em 1862. Mitre foi presidente até 1868.



“El compromiso con la imagen tiene su correlato en la experimentación de posibilidades novedosas en cuanto a las tecnologías de reproducción. Si bien el proceso más utilizado era la litografía se practicó asimismo la foto-litografía y otras técnicas fotomecánicas, como la fototipia o heliograbado. (SZIR, 2009:19).

O emprego dessas técnicas possibilitou à revista cumprir outra promessa apresentada na nota de apresentação citada acima e, que também foi destacada por pesquisadoras com Szir e Malosetti Costa, acerca da presença de artistas e obras na publicação. Para Malosetti Costa “La Ilustración Argentina emulaba a sus homónimas europeas, pero tuvo una peculiaridad que la diferenció de aquéllas: la importancia relativa que se ortogó a los artistas plásticos.” (MALOSETTI COSTA, 2007:163)

Um exemplo pode ser observado no número 12 da revista de 30 de abril de 1882, na qual foi publicada uma reprodução da escultura *El esclavo* do jovem escultor argentino Francisco Cafferata (1861-1890). Cafferata, filhos de imigrantes italianos, foi estudar na Europa em 1877, com financiamento da família, onde permaneceu por oito anos em Florença. A escultura, que hoje se encontra nos parques de Palermo, foi apresentada na Exposição Continental de 1882 em Buenos Aires, onde ganhou medalha de ouro, além de ter sido bastante elogiada pela imprensa da época. Segundo León Pagano, Cafferata teria sido o primeiro artista argentino a ser comentado na Europa. Seu talento também foi reconhecido pelo pintor Eduardo Schiaffino, que além de fundar o Museo Nacional de Bellas Artes, foi um dos incentivadores para o desenvolvimento das artes plásticas no país. Cafferata também é o autor do monumento ao Almirante Brown, inaugurado em 1886 e considerado o primeiro monumento público executado por um artista local. Embora sua carreira tenha sido interrompida muito cedo, em decorrência do seu suicídio, o artista deixou esculturas e pinturas importantes para a produção artística argentina.

### **A Revista Ilustrada no Brasil**

Diferente da *Ilustración Argentina*, cujo diretor não era responsável pelas ilustrações do periódico, a *Revista Ilustrada*, embora tenha contado com vários colaboradores, tinha na figura de Angelo Agostini um protagonismo em todos os aspectos da revista. Era também uma publicação, que talvez, apresentasse pretensões maiores, já que não se restringia às questões da arte e da literatura, como predominantemente foi a atuação da revista argentina. Agostini tratava, com imagens e textos, de temas políticos, econômicos, sociais e culturais do Brasil. Suas posições políticas eram bem marcadas como se pode observar em seu posicionamento contra a escravidão, assim como suas críticas à aproximação da igreja e do Estado.

A imagem de Angelo Agostini estava colada a da revista, algo promovido pelo próprio artista. Aliás, as qualidades do artista eram inúmeras vezes ressaltadas, não apenas pela revista, mas, sobretudo, pelos simpatizantes de Agostini como um fator que agregaria qualidade ao periódico.

A *Revista Ilustrada* também publicou, como *La Ilustración Argentina*, muitos retratos de várias personalidades tanto do âmbito da política, quanto do artístico, bem como de personagens estrangeiros como Victor Hugo ou políticos franceses, por exemplo. Geralmente esses retratos eram associados aos bons exemplos de atuação, portanto modelos de distinção a serem observados.

Em diversos momentos a revista também veiculou discursos que destacavam a importância do desenvolvimento das artes no país, considerado como um dos pilares para o progresso e “civilização” do

Brasil. Assim, o ambiente das artes teve um relevante espaço nessa publicação, tanto na divulgação de obras e artistas, como em críticas de arte, algumas bastante contundentes. Muitas delas mais permeadas por um posicionamento político do proprietário da revista, do que propriamente pautadas em critérios estéticos, embora o discurso crítico tentasse sustentar que apenas apontava problemas de forma ou escolha de temas.

A fim de dialogar com o caminho proposto pela revista *Argentina*, que promovia jovens artistas argentinos, vamos nos concentrar em dois exemplos apresentados pela *Revista Ilustrada* e que seguem uma linha parecida a da colega argentina.

O caso mais significativo foi, sem dúvida, o do escultor Rodolpho Bernardelli<sup>3</sup> (1852-1931), cujo nome foi uma constante nos periódicos de Angelo Agostini a partir de 1876. No entanto, houve outros exemplos como o pintor Antonio Firmino Monteiro (1855-1888) que merece ser observado.

Agostini começou a chamar atenção para a obra de Firmino Monteiro na exposição geral de 1879. Em uma aparição discreta, a tela *Exéquias de Camorim* foi reproduzida no salão caricatural. A caricatura é bem pequena, de maneira que o desenho não deixa nenhuma crítica evidente, mas foi na legenda que o caricaturista apresentou uma impressão bastante positiva do artista: “Outra paisagem histórica. Sobre a história da paisagem nada diremos; quanto á sua execução podemos garantir que o seu autor o Sr. Antonio Firm. Monteiro será um dos nossos melhores paisagistas”<sup>4</sup>. Se esta legenda for comparada àquela dedicada à tela de Leoncio da Costa Vieira, a qual figurou no salão caricatural ao lado da tela de Monteiro, o elogio a este último se revela ainda mais evidente: “A pintura é do Sr. Leoncio da Costa Vieira que pode vir a ser paisagista”<sup>5</sup>.

Em 1881, o artista recebeu um comentário que o descreveu como um “artista laborioso”, “um pintor de muito talento”, um pintor “jovem que mais e melhor tem produzido”<sup>6</sup>. Sua desenvoltura como paisagista, o fato de pintar a partir da observação da natureza, utilizando “tons verdadeiros”, e seu domínio do desenho foram apontados pelo crítico como características fundamentais no artista. Monteiro teve exposições anunciadas na revista e a sua imagem divulgada como a de alguém que trabalhava incansavelmente e sem esperar recompensas.

Tantas menções ao artista começavam a dar a impressão de que o crítico teria planos maiores para o pintor e, portanto, prepararia o público para recebê-lo. Além de todos os textos ressaltando o talento do artista, a *Revista Ilustrada* publicou seu retrato na capa do seu número 297, reproduzindo, na última página, a tela *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*. No retrato, o artista de fisionomia séria aparece rodeado por uma vegetação, tendo à esquerda uma paleta com pincéis, e a simplicidade de um trabalhador. A obra do artista foi oferecida ao público em página inteira, demonstrando bastante habilidade e cuidado do desenhista com a reprodução da tela. Na legenda, além do título, há uma descrição rápida da cena (“Mem de Sá entrega as chaves da cidade ao Alcaide mor”) e só depois a menção à autoria: “Quadro histórico do pintor brasileiro Antonio Firmino Monteiro”. O artista foi homenageado pela revista de uma maneira que só se veria, mais tarde, com Rodolfo Bernardelli. Ao dedicar-lhe, praticamente, um número da revista, com capa, artigo e reprodução de obra, o crítico certamente estava apostando alto na divulgação desse pintor.

---

<sup>3</sup> O escultor José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli nasceu no México, mas viveu a maior parte de sua vida no Brasil, seus pais foram professores das princesas Isabel (1846-1921) e Leopoldina (1847-1871). Foi aluno e depois professor da Academia Imperial de Belas Artes. Na República se tornaria diretor da instituição artística oficial do país, agora denominada Escola Nacional de Belas, entre 1890 e 1915.

<sup>4</sup> *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n.157, set/1879, p. 5.

<sup>5</sup> *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n.392, set/1879, p. 5. É importante lembrar que, em 1881, Monteiro disputou junto com Leoncio Vieira da Silva a cadeira de paisagem da AIBA, sendo que perdeu o concurso para este.

<sup>6</sup> *CHRONICAS Fluminenses*. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 280, p. 2, 31 dez. 1881.

Já Bernardelli foi divulgado e promovido por Agostini desde o período em que o escultor ainda era aluno da AIBA, o crítico já acompanhava sua carreira. Em 1876, noticiou sua premiação com viagem para a Europa:

A partir de 1885, quando o escultor retornou ao Brasil, Agostini iniciou uma verdadeira campanha de promoção ao artista e sua obra através da imprensa ilustrada. Para isso utilizou tanto textos quanto imagens, compondo um discurso primeiro de valorização da escultura enquanto expressão artística, passando pela qualificação moral e artística de Bernardelli e chegando à identificação de valores sublimes na obra do escultor, os quais, segundo o crítico, não poderiam ser ofuscados nem mesmo por condições inadequadas de exposição.

Nenhum outro artista receberia tão alto grau de reverência, valorização e promoção, pessoal e da obra, como o que foi dispensado a Rodolpho Bernardelli na crítica de arte empreendida pelos periódicos de Angelo Agostini. Os recursos ilustrados das revistas também não foram poupados na divulgação do artista e sua produção. Depois do relevo Martírio de São Sebastião, foi a vez do grupo de quatro esculturas presentes na exposição do artista de 1885 – Faceira; Santo Estevão; O Christo e mulher adúltera; Busto –, figurarem nas páginas centrais do periódico, dispostas de maneira a deixar no centro o retrato do escultor. Essa organização foi inédita no trabalho de Angelo Agostini e conferia ao artista uma nobreza e importância medidas na mesma proporção de sua obra.

A ação promocional de Agostini acerca do escultor continuou com o mesmo vigor acima apresentado durante todo o período no qual o jornalista esteve trabalhando na imprensa.

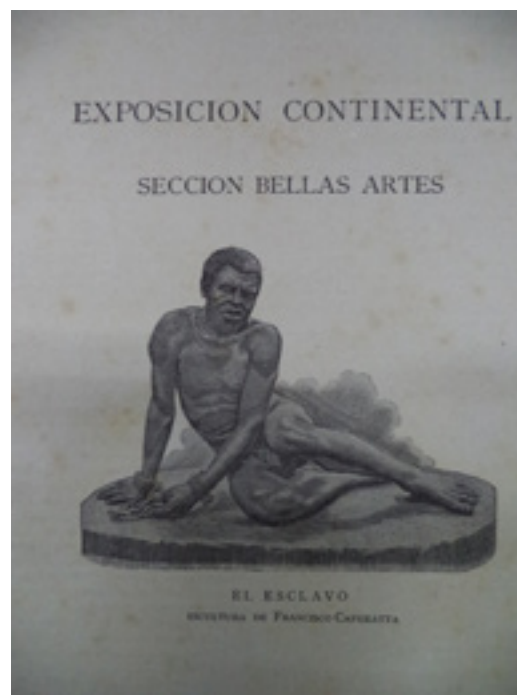
## **Palavras finais**

Quando observamos as imagens publicadas nos periódicos ilustrados tanto no Brasil quanto na Argentina, sobretudo, em seus aspectos técnicos, o diálogo com os europeus é evidente. No entanto, a preocupação em responder aos anseios e particularidades locais também é algo que se destaca. Os artistas partem de propostas valorizadas no âmbito internacional para construir imagens que demonstrem tanto a capacidade técnica e intelectual de sua produção, quanto sua orientação para as demandas da sociedade.

A promoção dos artistas locais, bem como a promoção de personagens e locais considerados importantes para os respectivos países são apenas uma mostra da atuação dos periódicos preocupados com suas particularidades, destacando seus personagens considerados importantes para o desenvolvimento e progresso dos países.



**La Ilustración Argentina, N.11, 20/09/1881.**  
**Eduardo Sívori (1847-1918). Fachada da**  
**casa onde em 9 de julho de 1816 foi jurada a**  
**independência da Argentina em Tucumán.**  
**a Ilustración Argentina, N.11, 20/09/1881.**



**La Ilustración Argentina, N.12, 30/04/1882.**  
**Escultura de Francisco Cafferatta.**

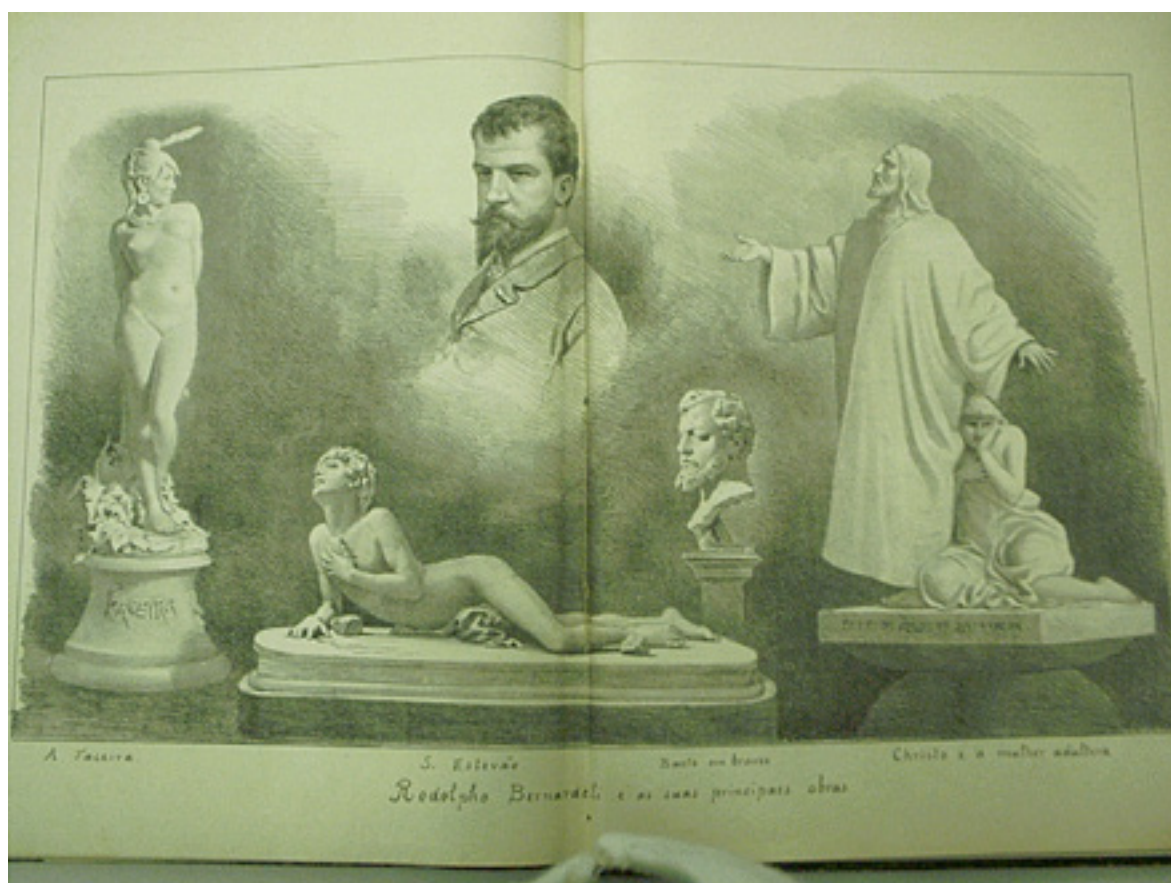


**Revista Ilustrada, RJ, 1882, N.297, p.1 (Retrato de**  
**Firmino Monteiro)**





Revista Illustrada, RJ, 1882, N.297, p.8 (Reprodução do quadro de Firmino Monteiro “Fundação da Cidade do Rio de Janeiro”).



Revista Illustrada, RJ, n.420, 1885, p.4 e 5 (Retrato e obras de Rodolfo Bernardelli)



**Referências Bibliográficas:**

BALABAN, Marcelo. Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864 –1888). Campinas,SP: Editora da Unicamp, 2009.

XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GABERIAN, Marcelo. [et.al.]. Prensa Argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos. Buenos Aires: Teseo, 2009.

SILVA, Rosangela de Jesus. O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista. Campinas, SP : [s. n.], 2010. [Tese de doutorado IFCH/UNICAMP]

## CENAS DE *ATELIER*: O ARTISTA, A MODELO E O SOFÁ

*Samuel Mendes Vieira*<sup>1</sup>

Uma jovem senhora cabisbaixa, com as mãos pousadas sobre as pernas, foi a maneira que Belmiro de Almeida (1854-1935) encontrou para representar uma tristeza profunda. *Amuada* [Fig. 01] é um óleo sobre madeira, de dimensões modestas, onde o artista privilegiou a linha vertical da composição ao apresentar a modelo de corpo inteiro e sentada de maneira quase perfilada para o espectador. Ao observarmos a tela, nota-se instantaneamente em seu rosto uma expressão desoladora, com uma mistura de consternação e tédio, o que nos liga diretamente ao enunciado escolhido pelo artista. Os olhos estão voltados para o rés-do-chão, não há gestos eloquentes, não existe ação, o corpo encerra-se em si mesmo, demonstrando uma profunda impotência. A *toilette*<sup>2</sup>, bem à moda da primeira década do século XX<sup>3</sup>, está completa. Na cabeça a dama porta um florido toucado ornado também com uma delicada *voilette*<sup>4</sup>, que pende sobre seu rosto, tudo arrematado com um pomposo laço na parte traseira da peça. Em seguida, as mãos, as quais, apesar de serem representadas com discrição, tendo em vista as delicadas e claras pinceladas que se dissolvem no plano geral, nos aproximando podemos notar que estão cobertas por luvas e que aninham consigo um pequeno objeto, que muito lembra uma pequena bolsa.

Por fim, outro ponto bastante evidente na imagem da mulher, são os pés, ou melhor, as lustrosas botas de couro, as pinceladas de tom marrom são bastante evidentes, elas se ligam diretamente ao grande detalhismo do chapéu, isso não é fortuito, tendo vista que com esses efeitos Belmiro consegue dar maior ênfase ao sentimento que buscou representar na modelo, pois nos faz levar ao chão o seu semblante. Portanto a expressão no rosto encontra no arranjo corporal um reforço para compreensão do enunciado.

O entorno ou o ambiente, pode parecer árido a um olhar desatento, aliás, por logo identificarmos o tema intimista da obra, supomos de maneira superficial que se trata de uma jovem senhora triste em sua casa, mas um olhar mais atento percebe que a obra semeia certos indícios que travam generosos diálogos com outras telas de temática próxima, nos permitindo ampliar o repertório para sua melhor compreensão.

A construção do espaço é simples, o contraste da parede amarela com o branco da parede oposta dá a noção de um cantinho recortado de um ambiente. Podemos enumerar, além da figura humana, a presença do sofá que, juntamente com a dama protagoniza a cena, inclusive ajudando na perspectiva, o boá de plumas jogado por trás da modelo, assim como as telas sem chassis penduradas na parede branca. Esses elementos, juntos, não configuram o que seria uma clássica cena doméstica, muito comuns em telas como de John Singer Sargent [Fig. 2], Alfred Stevens [Fig. 3] ou mesmo Julius Leblanc Stewart [Fig.4], nomes conhecidos nas últimas décadas do século XIX e da virada para o XX. Nessas imagens, está claro, que essas mulheres estão posando na intimidade de suas casas, pela presença de móveis e elementos decorativos próprios de ambientes domésticos de fim de século. O sofá na cena de Belmiro muito se assemelha àquele que protagoniza na imagem do atelier de Rodolfo Amoedo em Paris [Fig. 5] compondo uma cena que poderíamos nomear como autorretrato de corpo ausente.

<sup>1</sup> Mestrando em História Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGHIS-UFJF); Bolsista Fundação de Amparo à pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

<sup>2</sup> Termo francês usado como maneira de designar um traje feminino completo.

<sup>3</sup> A tela não possui datação, mas em consulta aos catálogos da Exposições Gerais de Belas Artes em que o artista participou, foi possível levantar uma datação para a obra, pois figurou no salão da ENBA no ano de 1906.

<sup>4</sup> Veu usado como ornamento na cabeça, sua utilidade, além conferir beleza é proteger o rosto da poeira e vento.

O cantinho recortado por Belmiro nos remete a tela que conhecemos como O modelo [Fig. 6], de José Ferraz de Almeida Júnior, que na verdade se trata da tela Cantinho do atelier. Exposta em 1882 junto ao famoso Pendant le repos/Descanso do modelo, em sua mostra individual, quando o ituano retornou da temporada de estudos na Europa. Nessa tela, que talvez seja um retrato do próprio artista em seu atelier, ele fez do que normalmente seria uma típica cena de bastidor no atelier uma cena de gênero, construindo uma narrativa muito clara. Em primeiro plano está o artista sentado em uma voltaire, tomando emprestado a expressão do crítico Félix Ferreira, contemplando a jovem que está no centro, em visita ao pequeno espaço. Ela, por sua vez, está diante da cama, voltada para as pinturas penduradas na parede e apenas olha sorrateiramente, como se sentisse o olhar contemplativo do artista. Mais ao fundo do atelier, está uma senhora sentada na penumbra e ao que sugestiona toda situação seria uma acompanhante ou até mesmo a mãe da jovem, criando toda uma situação que não permite a troca de intimidade do artista com seu objeto de contemplação. Muito diferente da situação da outra tela exposta naquele ano; o conhecido Descanso do modelo [Fig. 7] trata justamente do momento da intimidade, onde a modelo, nua e já relaxada de sua pose, toca um piano seguida dos aplausos de aprovação do pintor.

Interessante perceber que ambas as telas de Almeida Júnior estão carregadas de outras imagens e mesmo de outros inúmeros objetos, a exemplo da academia do homem velho pendurada na parede logo acima do artista, que hoje sabemos ser o Estudo de Nu [Fig. 8], pertencente ao acervo da Pinacoteca de São Paulo e ainda mais, o cantinho recortado se completa na tela O atelier do artista [Fig. 9]. Esvaziada das figuras do artista, da modelo e mesmo de um terceiro, essa última imagem do atelier evoca a singularidade desse espaço dando-lhe ares de um santuário da criação.

Dessa forma, imagens dentro da imagem e objetos diversos parecem ser dados ou indícios do que configuram essas cenas de atelier. A passagem de *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831), de Balzac evoca essa singularidade do atelier aos olhos do jovem Poussin, que ao adentrar o atelier do mestre Porbus se surpreende com os objetos que formam uma cena:

Uma clarabóia no teto iluminava o ateliê de mestre Porbus. Concentrada sobre uma tela presa ao cavalete, e que não havia ainda sido tocada por mais de três ou quatro traços brancos, a luz do dia não alcançava as profundezas escuras dos recantos desta ampla sala; mas alguns reflexos perdidos acendiam na penumbra avermelhada uma faísca prateada no bojo de uma couraça de cavaleiro suspensa na parede, riscavam num súbito sulco de luz a cornija esculpida e encerada de um antigo aparador coberto de louças curiosas, ou salpicavam de pontos brilhantes a trama granulosa de umas velhas cortinas de brocado de ouro com grandes pregas puídas, jogadas ali como modelos. (BALZAC, 2003, p.16-17).

A descrição do espaço também nos remete a fotografia do atelier [Fig. 10] do pintor americano William Merritt Chase (1849-1916). Datada do fim do século XIX guarda com a descrição a semelhança no atulhamento dos objetos. É possível notar na imagem as mesmas louças curiosas, os brocados, a armaria pendurada junto a porcelanas e telas por finalizar. O artista transportou para pintura seu ambiente [Fig. 11], colocando entre as peças, uma jovem dama ou candidata a modelo que, displicente, folheia um livro de gravuras alheia ao olhar que a captura. Diferente, a cena de Alfred Stevens [Fig. 12], onde o artista aparece relaxado sentado em seu sofá de descanso, com um cigarro em uma mão e na outra segurando seus objetos de trabalho, diante dele a modelo aparece imponente ajustando o vestido ao corpo, no que parece ser uma sessão de prova de roupas como atesta o vestido preto deixado sobre a cadeira em primeiro plano.

A figura feminina nessas cenas aparece como objeto de contemplação, quase como musas. Na tela de

Belmiro existe ao mesmo tempo, uma aproximação do artista do sentimento que quer imprimir pelo semblante da modelo, mas também há um distanciamento que se impõe pelo arranjo do desenho, da composição e da fatura, dando ao quadro um sentido mais técnico.

Uma versão da tela encontrada em coleção particular, com o título *Moça no sofá* [Fig. 13], datada de 1905, nos permite perceber algumas resoluções tomadas pelo artista para a versão final, pois foi *Amuada* [Fig. 14] que Belmiro apresentou em 1906 no Salão da ENBA. As duas obras postas juntas, parecem semelhantes, mas guardam entre si propostas muito diferentes, a versão de 1905 traz um desenho mais nítido, sobretudo no rosto da modelo, mas ela não mira o chão tão diretamente quanto a *Amuada*. A *Moça no sofá* apresenta um descompasso corporal, o joelho e o pé direito apontam para fora do campo de contato com o rosto, enquanto que na *Amuada* o artista resolve o problema alinhando a postura da modelo.

Por oposição poderíamos evocar as *Poseuses* [Fig. 15] de Seurat, que são uma clara demonstração de pesquisa. Na tela o francês apresenta, em três poses diferentes, a mesma modelo e nessa tela a figura feminina perde a expressão do sentimento, pois esse não é o interesse do pontilhista, ele quer apenas a pose, como bem atesta a substituição do termo *modèles* por *poseuses*. Ao contrário Belmiro quer fazer o mesmo, mas conferindo ânima a sua modelo. Existe uma aproximação do artista brasileiro do pontilhismo, mas que não se faz como o de Seurat, que decompõe as cores, abdicando do desenho, este último, ao que parece, é fundamental para Belmiro.



**Fig. 01 – Belmiro de Almeida (1854-1935). Amuada, s.d. Óleo s/ madeira, 41,5 cm x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora-MG.**



**Fig. 2- John Singer Sargent (1956-1925). Portrait of Mrs. Ernest G. Raphael (Florence Cecilia Sassoon), 1905. Óleo s/ tela, 163,83 cm x 114,3 cm. Private Collection.**



**Fig. 3- Alfred Stevens (1823-1906). Chez soi, 1906. Óleo s/ tela, 81 cm x 65 cm. Fonte: Disponível em: <<http://goo.gl/rynZVW>>. Acesso em 15 de setembro de 2013.**



**Fig. 4- Julius Leblanc Stewart (1855-1919). Woman in interior, 1895. Óleo s/ tela, 91 cm x 64 cm. Private Collection.**





**Fig. 5- Rodolpho Amoêdo (1857-1941).  
Atelier do artista em Paris, 1883. Aquarela s/  
cartão, 56,8 cm x 77 cm. Museu Nacional de  
Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ.**



**Fig. 6-José Ferraz de Almeida Júnior (1855-  
1899). O modelo (Cantinho do Atelier), 1882.  
Óleo s/ tela, 80 cm X 65 cm. Col. Sarita  
Siqueira Matheus de Queiroz Guimarães.**



**Fig. 7-José Ferraz de Almeida  
Júnior (1850-1899). Pendant le  
repos (Descanso do modelo), 1882,  
óleo s/ tela, 38 cm X 57 cm. Museu  
Nacional de Belas Artes, Rio de  
Janeiro, RJ.**



**Fig. 8-José Ferraz de Almeida Júnior (1855-1899). Estudo de nu, s. d., óleo s/ tela, 80 cm X 65 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP**



**Fig. 9-José Ferraz de Almeida Júnior (1855-1899). O atelier do artista, 1886, óleo s/ tela, 46 cm x 55 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP), SP.**



**Fig. 10-Fotografia do Ateliê de William Merritt Chase na 10th Street em Nova York, USA. Fotografia em Preto e Branco, 1900, 23 x 26 cm. Disponível em: < <http://www.aaa.si.edu/>>. Acesso em 16 julho de 2013.**





**Fig. 11-**William Merritt Chase (1849-1916), *Studio interior*, 1882, óleo s/ tela, 71 x 102 cm. Brooklyn Museum, New York, USA.



**Fig. 12-**Alfred Stevens (1823-1906). *L'Atelier*, 1896, óleo s/ mogno, 94 cm x 71 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.



Fig. 13-Belmiro de Almeida (1854-1935). Moça no sofá, 1905. Óleo s/ cartão, 33 cm x 24 cm. Coleção Sylvio Prado Pastana.



Fig. 14-Belmiro de Almeida, Amuada



Fig. 15-Georges Seurat(1859-1891). Les Poseuses, 1884/86, óleo s/ tela, 207,6 cm x 308 cm. Fondation Barnes, Philadelphie, USA.



## Referências Bibliográficas

ARASSE, Daniel. Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1992.

BALZAC, Honoré de. A obra-prima ignorada. São Paulo: Comuniqué, 2003.

BUENO, Alexei. O lugar do artista. In: \_\_\_\_\_. O Brasil do século XIX na Coleção Fadel. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 207-217.

CALATRONE, Ferdinando. Atelier et plein air, aller et retour. In: NEGRI, Antonello (Dir.). Art et artistes de la modernité. Arles: Éditions du Rouergue, 2003, p. 49-74.

CHASTEL, André. Le geste dans l'art. Paris: Editions Liana Levi, 2001.

COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Contemporâneos. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

FOCILLON, Henry. La peinture au XIXeme siècle: Du Réalisme à nous jours. Paris: Flammarion, 1991.

GAUSSEN, Frédéric. Le Peintre et son Atelier: les refuges de la creation, Paris XVIIeme – XXeme siècle. Paris: Parigramme, 2006.

MARTIN-FUGIER, Anne. Au travail, dans l'atelier et sur le motif. In: \_\_\_\_\_. La vie d'artiste au XIXeme siècle. Paris: Hachette Littérature, 2008, 87-134.

REIS JUNIOR, José Maria dos. Belmiro de Almeida 1858-1935. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.



## DA IGREJA AO MUSEU AFRO BRASIL: SIGNIFICADOS DA OBRA DE JESUÍNO DO MONTE CARMELO

*Stéfanie Fanelli Casellato<sup>1</sup>*

Incluindo produções que vão de pinturas a composições musicais, a obra de Jesuíno do Monte Carmelo (Santos, 1764-Itu, 1819) foi resgatada por Mário de Andrade em biografia de 1944 e passou a ser (re)conhecida após as pesquisas realizadas pelo modernista. Hoje, passados quase 70 anos da publicação dos estudos de Mário pela revista do Sphan, sua biografia ainda se destaca como um dos principais estudos sobre o artista. Desde obra anterior de interpretação biográfica sobre Aleijadinho, Mario de Andrade buscou recuperar um passado artístico próprio e afirmar uma identidade nacional brasileira, objetivos que estavam de acordo com o programa modernista. Assim, o escritor defendeu a tese da “imposição do mulato”, a qual explica a originalidade de nossa produção artística a partir da liberdade de criação dos artistas brasileiros frente aos modelos portugueses.

Décadas depois dos escritos de Mario de Andrade, ainda encontramos na historiografia uma vertente que relaciona a originalidade das artes coloniais à condição étnica e social do artista. Assim, a análise de Mario se estende a outros artistas do período que são interpretados à luz de sua condição social e étnica. Toma-se por base, portanto, o fato de que o reconhecimento da obra de Jesuíno, desde a retomada de seu estudo com o modernismo de Mário de Andrade até os dias de hoje, comprova a força de um discurso que une análises histórico-artísticas a análises sociológicas e étnicas; tal leitura seria responsável pela mitificação e atribuição de status a alguns mestres artífices do período colonial.

. O presente trabalho tem como objetivo máximo compreender os diferentes significados atribuídos à obra de Jesuíno do Monte Carmelo, analisando o trajeto de recepção e reconhecimento de sua produção artística desde o contexto de sua produção, datada da segunda metade do século XVIII e primeiros anos do XIX, até os dias atuais, onde sua obra extrapola o originário espaço sacro para o qual foi concebida e se estende para o espaço de algumas instituições museológicas paulistas. A pesquisa em andamento encontra-se no ponto de estudo do contexto de recepção da obra de Jesuíno hoje, tomando por base a leitura feita pelo Museu Afro Brasil, instituição paulista que apresenta em sua exposição exemplares da obra do artista.

Partindo dos estudos de Mário de Andrade e chegando ao discurso do museu, podemos traçar uma linha interpretativa contínua, baseada em uma historiografia que reforça uma forma de interpretação do artista e do período histórico artístico em que o mesmo se insere, o chamado barroco brasileiro e, neste caso específico, sua expressão em São Paulo. Procura-se elucidar o problema a partir de dois pontos principais, que por sua vez se desdobram em outros elementos relevantes: o primeiro ponto seria a análise da obra de Mário de Andrade e seu impacto na inspiração da historiografia do “barroco mulato”, e o segundo se volta para a observação e análise da relação entre estes estudos e o discurso do Museu Afro Brasil na perspectiva do núcleo expositivo em que se insere a obra de Jesuíno.

---

<sup>1</sup> Bacharel em História. Departamento de História da Arte – UNIFESP.

## Mário de Andrade e a “imposição do mulato”

Demonstrando um interesse particular por nosso passado artístico, Mário de Andrade realiza no início do século XX alguns estudos sobre patrimônio e organiza as bases do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Tendo já realizado um estudo sobre Aleijadinho em 1928, Mário entra em contato com a obra de Jesuíno ao trabalhar num inventário dos bens de São Paulo e, em 1941, começou a escrever aquele que é considerado “seu único, em grandes proporções, nos domínios da arte colonial brasileira, e é também o seu último e mais meditado livro” (ANDRADE, 1945: “Prefácio”, p.3): a monografia de Jesuíno do Monte Carmelo, que será por ele finalizada em 1944, sendo publicada no ano seguinte na revista do SPHAN. Expondo a tensão entre literatura e história presente em seus escritos, Mário deixa claro na introdução de sua monografia que não se pretende historiador, justificando as limitações e os possíveis erros de sua obra. Seguindo um modelo de interpretação biográfica das obras de arte, o autor reforça que não inventou dados, somente os organizou na forma de discurso literário, e deixa exposto através de cuidadosas notas finais suas fontes de pesquisa.

Obra de fôlego, esta monografia de Jesuíno revela forte empenho e conhecimento por parte de Mário que, ao analisar vida e obra do artista, elabora uma interpretação psicológica baseada na explicação “mulata”: Jesuíno é um mestiço em todos os sentidos que a palavra possa significar, sendo símbolo de uma arte singular que expressa em seus detalhes mais individuais o impacto do contexto social na sua produção artística. A análise de Mário de Andrade revela não só a qualidade plástica das obras deste artista, mas identifica em sua vida e obra significados que possuem um alcance mais abrangente. Representado pelas dicotomias erudito/popular, padre/leigo, branco/mulato, pintor/amador, Jesuíno e sua obra nos permitem vislumbrar problemas que envolviam o contexto artístico, religioso e socioeconômico de uma época.

De acordo com a historiadora Ângela Brandão (BRANDÃO, 2013), ao escrever sobre a obra de Aleijadinho, Mário recupera um passado artístico no bojo da discussão sobre identidade nacional e liberdade de criação brasileira frente aos moldes portugueses. É na figura do mulato que Mário encontra a explicação para a originalidade das obras do período colonial brasileiro que não se aplicam aos moldes europeus. A condição social do artista seria, portanto, determinante para sua expressão artística configurando uma arte como objetivação de um ser individual e social

Como uma das principais dimensões da obra de Andrade, podemos destacar o reforço da individualidade do artista, que, apesar de em constante relação com o meio social, supera a noção de anonimato do artífice que é característica do período em questão. É sabido que na sociedade colonial brasileira não houve espaço para o desenvolvimento de um estatuto do artista, a exemplo do que ocorria nas cortes europeias. Enquanto no além-mar produziam-se “Caravaggios”, Rubens e “Rembrandts”, o Brasil demorou mais de um século para identificar alguns poucos artistas que atuaram em nosso barroco. O que havia no Brasil eram artífices, oficiais mecânicos e artesãos sem formação específica e que desempenhavam várias tarefas ao mesmo tempo. A historiografia trabalha com a análise das condições de trabalho e estabelece-se o debate sobre a ocorrência ou não de um sistema corporativo de trabalho aos moldes das corporações de ofício medievais. Ajudam-nos a entender este problema o capítulo de Myriam de Oliveira (OLIVEIRA, 2003) sobre as condições de trabalho do período colonial e a obra de Caio Boschi (BOSCHI, 1988), dedicada ao estudo das artes e trabalho no barroco mineiro.

Até hoje não se identificou como Jesuíno teria aprendido seus ofícios, sendo tratado pela historiografia

como um autodidata, um amador ou até como um artista de improviso. Estas noções são trabalhadas por Mário, que salva Jesuíno do anonimato, assim como o faz com Aleijadinho; para tanto, o elemento chave não é de ordem artística, mas sim étnica e social: Jesuíno é entendido assim como um mulato persistente que teve de lutar para conquistar um lugar dentro da tradição eclesiástica da colônia, a qual não permitia o ingresso de mestiços nas ordens religiosas, fato que marcou a trajetória de vida do artista e conseqüentemente o desenvolvimento de sua obra.

E assim, “impondo” o mulato como elemento de valorização artística, Mário inaugura um modelo de interpretação que se demonstra atuante até hoje, e suas contribuições para o estudo da obra do padre pintor permanecem necessárias conforme afirma Elza Ajzenberg em capítulo dedicado a comentar o trabalho do crítico modernista (AJZENBERG, 2003: 70-75).

Caio C. Boschi reconhece a extensão desta “imposição”, questionando na introdução de sua obra essa vertente da historiografia que toma o mulatismo como fenômeno cultural característico e principal fator da originalidade artística do período colonial. Caio afirma ainda que tal abordagem seria responsável pela atribuição “excessiva” de status a alguns poucos e o esquecimento de tantos outros.

Myriam de Oliveira entrega aos mulatos a palma por consolidarem sua presença nos ofícios na segunda metade do século XVIII e serem os responsáveis pela consolidação da originalidade artística do período. A lista de autores que valorizam o fator étnico em suas análises se estende a vários outros que citam Jesuíno em seus estudos, visto que é regra a relação entre a situação social singular do artista e a singularidade de sua obra.

Seguindo esta tese, os autores que se propõe a analisar a arte do período sempre tem de lidar com a relevância do fato de que a maioria dos artesãos cuja produção artística foi reconhecida e valorizada eram negros ou descendentes de negros, a exemplo dos paulistas Jesuíno do Monte Carmelo e José Patrício da Silva Manso, e dos mineiros Valentim da Fonseca e Silva, mais conhecido como Mestre Valentim, e do famigerado Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Assim também o fazem Myriam Salomão e Percival Tirapeli que, em capítulo sobre arte colonial paulista, referem-se ao XVIII como o “século negro da história dos paulistas” utilizando frase de Mário de Andrade; e neste século destacam Jesuíno como “homem obstinado e místico” que “construiu uma das mais comoventes histórias dos artífices excluídos pela cor” (SALOMÃO, M; TIRAPELI, P., 2001: 114). É neste marco de reconhecimento étnico que encontramos organizadas em exposição alguns exemplares da obra de Jesuíno.

### **Jesuíno no Museu Afro Brasil: a Mão Afro Brasileira**

Inaugurado em 2004, o Museu Afro Brasil é fruto da iniciativa do artista plástico baiano Emanuel Araújo, atual curador do museu. Tendo clareza do fato de que a história, a arte e a memória da África estariam na composição dos princípios da formação da identidade nacional brasileira, este museu adota como missão o reconhecimento da verdadeira contribuição do negro à nossa cultura. Em texto sobre o conceito de museu, Araújo vem apontar também para a questão da originalidade relacionada à contribuição negra e mestiça em nossa arte:

“Como um museu de diáspora, o Museu Afro Brasil, portanto, registra não só o que de africano ainda existe entre nós, mas o que foi aqui apreendido, caldeado e transformado pelas mãos e pela alma do negro,

salvaguardando ainda o legado de nossos artistas - e foram muitos, anônimos e reconhecidos, os que nesse processo de miscigenação étnica e mestiçagem cultural contribuíram para a originalidade de nossa brasilidade” (ARAÚJO, 2010: 10)

Mais uma vez está em pauta a relação entre originalidade artística e condição étnica, entregando a palma aos mestiços, como o faz Myriam Ribeiro, e confirmando novamente a tese da “imposição do mulato”.

Composta de seis núcleos temáticos, a exposição do acervo permanente do Museu, que se propõe a contar uma história do Brasil a partir de objetos de diferentes linguagens e origens, organiza as obras de artes plásticas através do núcleo denominado a “Mão Afro-Brasileira”, o qual podemos entender como fruto das discussões e princípios levantados por Emanuel Araújo na organização de um livro homônimo, voltado para discussão sobre a presença e importância do negro e afrodescendente nas artes do Brasil; é neste núcleo que se encontra a obra de Jesuíno do Monte Carmelo. Neste ponto, os roteiros de visita ao acervo são importantes fontes que nos revelam a perspectiva de leitura do museu.

O núcleo expõe obras desde o período Barroco até Arte Contemporânea sob a perspectiva de uma mão afro brasileira na origem de toda criação artística nacional. O roteiro de visita explica o “surto de artistas negros e mulatos que domina a arte do século XVIII” (NÚCLEO DE EDUCAÇÃO DO MUSEU AFRO BRASIL, 2005: 32) de acordo com as pesquisas que apontam para a existência de formas de corporações de artífices, as quais permitiam uma diversidade de mão de obra que se reunia em torno do mestre. Ainda de acordo com o texto do roteiro, esta mão de obra das artes do Brasil setecentista era fortemente representada por escravos e negros libertos na medida em que trabalho manual era considerado indigno dos senhores brancos.

O texto que se apresenta na abertura do espaço expositivo deste núcleo retoma estudos históricos e sociológicos para enfatizar a importância da relação entre manifestações religiosas e a formação de uma “alma comum” a todos que aqui habitavam. A arte religiosa seria, assim, lugar especial onde se reuniriam diferentes povos e culturas moldando as bases de uma identidade única.

Expostas neste Núcleo de Arte Barroca encontram-se originais e réplicas de obras de referência dos “gênios mestiços” da nossa arte colonial, como Mestre Valentim, Ataíde e Aleijadinho; distribuem-se pela sala frontões, esculturas, fotomontagens, forros de igrejas. Reunidas numa das paredes, temos três obras atribuídas a Jesuíno: uma réplica da pintura do teto da Igreja de Itu e as duas pinturas em óleo sobre madeira, aparentemente advindas do mesmo conjunto, porém datadas uma do século XVIII (“Ecce Homo”) e outra do XIX (“Cristo atado à coluna”) e pertencentes à coleção particular.

Neste nicho expositivo dedicado a Jesuíno, acima das duas telas, localiza-se uma deliciosa anedota de Odylo Costa Filho que ilustra ao público a faceta mulata do artista tão sustentada por Mário:

*“Frei Jesuíno do Monte Carmelo pintou igrejas de Itu, era uma beleza. Sua mulatice era indisfarçada; e ele deixou registrado em santos e anjos, que Mário de Andrade sustentava estarem muito perto de retratos dos filhos do pintor.*

*O certo é que tão grande ficou Frei Jesuíno que o capitão-mor Vicente de Tacques Costa Góis Aranha resolveu, ao ser feito um dos censos, que Frei Jesuíno não podia ser mulato. Mandou inscrevê-lo como branco... (Meio século depois, Luís Gama figuraria no recenseamento como “caucásico”).*

*Um dos anjos do forro era mulatinho mesmo. O irmão Lourenço estranhou: - Que é aquilo, Jesuíno Francisco? Por que aquele anjo está me saindo tão escuro?*

*- Faltou tinta, irmão Lourenço... Faltou tinta...”<sup>2</sup>*

## **Considerações finais**

Assim como a “mulatice” de Jesuíno, indisfarçada também é a leitura que permanece hegemônica frente à obra deste que Mario de Andrade reconhece como “a mais curiosa e importante figura da arte colonial paulista” (ANDRADE, 1945: 10), protótipo mesmo de uma época em que pintor era aquele especializado em “pintar o que as belas artes chamam de pintura” (ANDRADE, 1945: 143) e que ganha seu merecido status ao ter reconhecida não só a sua arte, mas também sua condição social. A homenagem ao homem que, sem identidade, ajudou com sua obra a construir uma identidade artística foi feita por Mário e continua hoje presente no discurso expositivo do Museu Afro Brasil, conforme nos comprovam sua expografia e os textos contidos em seu roteiro de visita. Hoje, inseridos no espaço institucionalizado do museu pesquisado, alguns objetos artísticos e também um discurso escrito reafirmam essa visão sociológica e romanceada do negro que “se vinga” da violência dos senhores deixando sua marca ao pintar anjinhos e santos “mais escuros”. Tal leitura pode elucidar ou obscurecer nosso entendimento sobre a sociedade em que estas obras foram produzidas. Não restam dúvidas que são muitos os eixos passíveis de exploração para um entendimento mais cuidadoso do tema.

---

<sup>2</sup> Texto reproduzido no núcleo expositivo analisado.





**Núcleo de Arte Barroca - Museu Afro Brasil**



**Padre Jesuíno do Monte Carmelo**  
**“Ecce Homo” Século XVIII Óleo sobre**  
**madeira 140,5 x 70 x 5,5 cm**



**Padre Jesuíno do Monte Carmelo**  
**“Cristo atado à coluna” Século XIX**  
**Óleo sobre madeira 140 x 65,5 x 5,5 cm**

### Referências Bibliográficas

- 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, Emanuel. (Org.) A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988, p.12-53.
- ARAÚJO, Emanuel. O Museu Afro Brasil. In: MUSEU AFRO BRASIL. São Paulo: Banco Safra, 2010.
- BOSCHI, Caio Cezar. O Barroco Mineiro: artes e trabalhos. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRANDAO, Ângela. Aleijadinho e Macunaíma. Apresentação oral. In: I Encontro de História da Crítica de Arte: temas e arquivos. São Paulo. Biblioteca Mário de Andrade, março de 2013.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- 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.

## IMEMORIAL E AS CIDADES INVISÍVEIS: ENTRE ROSTOS, OLHARES E FACES DA HISTÓRIA

*Talita Mendes<sup>1</sup>*

Na década de 90 despontam na produção artística de Rosângela Rennó obras de maior acento crítico-social, sendo exemplar a instalação *Imemorial* (1994) [Fig. 1], primeiramente exposta na galeria Athos Bulcão, no Teatro Nacional de Brasília, por ocasião da exposição *Revendo Brasília* (1994-1995), da qual participaram artistas brasileiros e estrangeiros.

No interior da galeria a instalação criou com o espaço expositivo — que deve ser aqui compreendido como uma miniaturização do território de Brasília — uma tensão que remete às noções de *site-specificity*. Vale considerar, pela ótica da historiadora da arte Miwon Kwon, o esgarçamento que este conceito sofreu, pois *Imemorial* foi rerepresentada em outras situações expositivas — no Ed. Gustavo Capanema, em 1995 [Fig. 2], ainda por conta da itinerância da mostra citada acima, ou, mais recentemente, na 12ª Bienal de Istambul ocorrida em 2011 —, e mesmo distante de sua inserção imediata no espaço geográfico de Brasília manteve sua significação referencial à cidade e seus operários, além de elementos estruturais e simbólicos.

Ao desparticularizar a noção inicial de *site-specificity*, que condicionava a existência do trabalho de arte ao seu vínculo simbiótico com a localidade física ou institucional da arte, Kwon aborda o que denomina de sites discursivos, nos quais o caráter conceitual e temático da obra se projeta também no aparelho psíquico do sujeito convergindo para intermediações com formações discursivas. Com esta concepção o *site-specific* adquire mobilidade e pode ser repetível em ambientes diversos, tornando-se “vetor discursivo — desenraizado, fluido, virtual” (KWON, 2008: 173), sem que necessariamente seu realocamento preconize a destruição da obra, como afirmava o artista Richard Serra.

O crítico de arte Stéphane Huchet (2006: 308) trata destas mesmas propriedades do site de caráter discursivo, porém à luz mais abrangente da categoria instalação, apreendida enquanto dispositivo espacial capaz de engendrar (ou encenar) imagens-sentidos no espaço e através do sujeito. Ele atribui a este dispositivo uma natureza alegórica, alegoria pensada enquanto código mais aberto e não rigidamente hiperpadronizado.

Logo, é possível estabelecer uma associação entre as leituras de site e instalação realizadas por estes dois autores enquanto tessitura de processos criativos (e interpretativos) que atravessam o sujeito-espectador, ou seja, que não estão unicamente determinados nas obras pelo artista, pelo lugar concreto e pela estabilização da crítica especializada. No caso de *Imemorial*, considera-se a inscrição da obra no interior do espaço expositivo (o vazio ideal) da instituição de arte e suas inter-relações discursivas com excertos da ficção *Cidades Invisíveis* do escritor Ítalo Calvino, presentes no catálogo da exposição *Revendo Brasília*.

As operações da artista para compor suas instalações são carregadas de teor alegórico, aqui pensado de acordo com as asserções do crítico de arte Craig Owens que compreende que o alegorista é aquele capaz de se apropriar de imagens preexistentes na cultura para, através delas, criar outra coisa (Owens, 2004: 114) — praxis constante de Rennó —, priorizando fragmentos e o aspecto da (re)montagem/exposição de uma obra. Para tanto, recorre aos escritos de Walter Benjamin para discutir o movimento dialético de aproximação

---

<sup>1</sup> Mestranda do PPGAV – IA/Unicamp. Desenvolve a pesquisa “Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desapareição na arte contemporânea brasileira”, financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo: 2011/14793-7).

e distanciamento do sujeito com relação a um determinado período ou questão do passado, compreendendo-o como um movimento de transformação potencial do presente (no que se refere ao aqui e agora da percepção humana).

Justamente aí, e considerando a arte contemporânea, Owens aproxima alegoria de *site-specific*, aventando a ideia de que esta categoria de trabalhos geralmente alude à monumentalidade atemporal do sítio e possui caráter mítico — ainda que o autor seja muito contingente nesta afirmação, correndo o risco de limitar as diferenças existentes nas propostas artísticas, sua conclusão reforça muito bem o estatuto mítico de Imemorial. Em concordância com Kwon e Huchet, Owens apresenta uma certa flexibilidade quanto à apreciação da prática do *site-specific*, visando seu aspecto discursivo, pois entende que à leitura das características topológicas de um sítio corresponde, também, associações psicológicas do sujeito, ou seja, toda aspiração ou necessidade de conservar um acontecimento do passado é filtrada pelo sujeito que lhe anexa sentidos outros, e desse modo atualiza este acontecimento no presente, havendo aí movimento dialético. Owens também enfatiza a transitoriedade das obras *site-specific* ou seu abandono no espaço que as acolhe. Seu caráter efêmero, assim como o das instalações, ou mesmo suas grandes dimensões, demandam o recurso aos registros imagéticos, dentre os quais a fotografia participa fortemente, de modo que o autor ressalta o potencial alegórico desta.

Os pontos anteriormente apresentados dão margem, em Imemorial, à circulação imaginária do espectador no espaço mitopoético de Brasília, num duplo movimento utópico e distópico assegurado pelas fotografias de identificação dos operários que a compõem (dez retratos dos vivos e quarenta dos mortos) e pela constituição estrutural da obra no espaço expositivo: refiro-me, precisamente, ao encontro entre os eixos vertical e horizontal (parede e chão) nos quais estas imagens foram distribuídas. Imemorial, que já sugere em seu título, entre outras possíveis leituras, um tempo mítico, apresenta arranjo ortogonal de modo a fazer alusão à imagem emblemática da cruz, correspondente à ação inaugural de Lúcio Costa que deu forma a Brasília [Fig. 3]. Segundo o próprio arquiteto, o projeto da nova capital “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz” (HOLSTON, 1993: 73). Podemos suscitar também, deste repertório imagético acionado pela obra, uma das fotos [Fig. 4] dos primeiros fotógrafos oficiais da construção da nova capital, Mário Fontenelle, que registra o sinal (cruzamento do Eixo Monumental e do Eixo Rodoviário) sobre o solo do Planalto Central, como forte referência simbólica aos dizeres de Costa.

O antropólogo James Holston (1993: 74) discorre acerca do mito de criação de Brasília, em que Lúcio Costa, em seu relatório do plano piloto, coloca-se como uma voz narrativa mítica para naturalizar o ato de estabelecimento da capital, favorecendo, à maneira da interiorização bandeirante, a busca pela definitiva integração nacional do Planalto Central, de onde irradiaria impulso desenvolvimentista e industrial para as demais regiões do país, de modo que a massa migrante, carregando o ímpeto heróico de desbravar o desconhecido, alcançaria a visionária “Terra Prometida” de João Bosco. Também diz o autor que a data planejada para a inauguração da capital, 21 de abril de 1960, fazia referência, ainda que indireta, à fundação de Roma (ocorrida em 21 de abril de 753 a.C.), que se tornou “berço da civilização cristã” (HOLSTON, 1993: 79).

Da referência a Roma, enquanto civilização avançada e o ideal de Brasília, Holston associa o sinal-da-cruz de Costa ao diagrama do *templum* nos antigos augúrios romanos: dois eixos que se cruzam formando ângulos retos e quatro direções, utilizado em rituais de fundação e planejamento de cidades. Linhas imaginárias demarcadas no céu representariam a ordem cósmica a guiar o destino da cidade — lembremos que Brasília

também foi denominada Cidade do Futuro —, ordem sagrada e especular que seria encarnada no centro (axis mundi) de sua demarcação terrena, após o que haveria a aplicação da tecnologia para o povoamento e distribuição das áreas administrativas, através dos agrimensores, planejadores e construtores.

Para a produção de Imemorial, novas imagens são criadas quando Rosângela Rennó refotografa as fotos 3x4 dos candangos construtores de Brasília [Figs. 5 e 6] com o auxílio de um aparelho de duplicação de slides<sup>2</sup>. À primeira vista parece questionável se a artista procede ao recurso da apropriação, como anteriormente apresentada por Owens, mas ela o faz, à maneira de um *mise en abyme* (VISCONTI, 2003: 42-44). Como as delimitações de ambos os “quadros retangulares” coincidem, então o novo retrato gerado se superpõe (não deixa de estar “dentro” do outro) de tal forma à imagem-fonte que é como se Rennó se apropriasse diretamente das fotos dos operários, encontradas no Arquivo Público do DF. Trata-se de apropriação, mas indireta. Em Imemorial é a ampliação das fotografias que nos impede de confundi-las com os registros 3x4 propriamente ditos.

Aqui, o procedimento de apropriação à *mise en abyme* coincide também com o palimpsesto. Se, na obra, os retratos já não servem à função/ilusão de identificação dos sujeitos neles representados, ou, por assim dizer, não podem ser vistos simplesmente como fotos 3x4, é porque o processo de superposição mediado pelo ato fotográfico da artista perturbou este sentido estabilizado, possibilitando que a leitura, ou decifração das fotografias, nos transporte para um outro lugar, a história da construção de Brasília.

No conjunto da obra, o tratamento plástico dado a algumas fotos traz o palimpsesto corporificado na fatura artística: Rennó como que aplica uma veladura escura sobre os retratos de alguns operários que morreram durante a construção da capital, levando a fotografia aos limites de sua visibilidade, em um quase apagamento da face dos mortos.

Segundo sua descrição no catálogo da exposição *Reverendo Brasília*, Evandro Salles (1994: 50), artista plástico e um dos coordenadores da mostra, explica que após a revelação das imagens na película transparente do filme gráfico, o véu de tinta aplicado no verso do material acentuou a sutil luminosidade dos saís de prata das faces retratadas. Com esta descrição compreendemos que a referida “pulsção luminosa” ainda permanecia como uma resistência ao desaparecimento imagético deste Outro, fazendo-o saltar aos olhos do espectador. Enquanto pulsa, este Outro tende a ser resgatado, rememorado, pelo espectador.

As imagens enegrecidas da instalação, túmulos superficiais, adquirem o estatuto de *memento mori*, os olhares que se direcionam ao espectador quando este se coloca a observá-los, alocados naquela pouca espessura do suporte, determinam um momento de reconhecimento ético daquilo que vemos e daquilo que nos olha. O historiador da arte Didi-Huberman assim descreve a experiência do contato com as evidências de volume de um túmulo e o vazio recôndito a lhe espreitar:

[...] há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 37)

<sup>2</sup> Informação concedida pela artista na entrevista realizada no dia 01/10/2012.



A este estranhamento provocado pela visibilidade precária das fotos dos mortos, soma-se aquele provocado pelo destino inaudito dos retratados alocados na parede, o que nos aproxima do *punctum* barthesiano de ordem temporal: sinteticamente, podemos descrevê-lo como uma sensação sublime (e subjetiva) provocada pela fotografia naquilo que ela apresenta de mais objetivo, um achatamento do tempo (dada a sua suspensão), de modo que o “isso foi” da fotografia nos remete a um “isso será” que já aconteceu (BARTHES, 1984: 141-142). O retrato frontal seria um exemplar potencial para despertar este tipo de *punctum*, já que recebemos o olhar do retratado (muitas vezes um anônimo) permeado por uma força tão pungente de “presença” que, mesmo que o sujeito já esteja morto, somos impulsionados a questioná-lo sobre sua existência e para onde este olhar nos direcionará.

Logo, estes referenciais são atravessados por um olhar e estado melancólicos, pois eles pressupõem um esvaziamento existencial, aquele propugnado por futuros imaginados pelos operários e a desesperança que assolou suas vidas no sonho de construção da capital. Das imagens dos mortos apreendemos futuros anunciados em sua catástrofe. O tempo, nesta alegoria da construção de Brasília restituída por Rennó, apresenta-se como devorador de almas e é assim sugerido mais como um resultado da exploração do trabalho do que como curso natural da vida.

Com o recurso técnico de veladura negra, Rennó critica a narrativa heróica da construção da Capital da Esperança. Embora precariamente documentadas à época, as mortes eram em grande número, a exemplo dos resultados da rivalização ocorrida em 1959 entre os operários do acampamento da empreiteira Pacheco Fernandes e a Guarda Especial de Brasília (GEB) (SOUSA, 1983: 44), ou mesmo os depoimentos de antigos operários no documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), do diretor Vladimir Carvalho, denunciando que os corpos dos operários, que precipitavam das altas construções, rapidamente desapareciam, sendo retirados do local por funcionários desconhecidos aos demais, com o intuito de evitar a comoção geral.

Na instalação, a artista eleva a produtividade à dimensão da criatividade, usa da capacidade de reprodutibilidade técnica de uma máquina, ao duplicar fotografias de identidade, para desmistificar a aparente singularidade dos sujeitos ali representados. Como forma de controle dos sujeitos pelo Estado, este tipo de fotografia pressupõe a massificação e o anonimato, a singularidade de cada um dá lugar às aparências captadas em superfícies homogêneas. Em *Imemorial* tem-se o anonimato de homens, mulheres e crianças, com as imagens dos mortos dispostas sobre o chão, de modo que o único de cada vida perdeu-se na denominação genérica *candangos/heróis*, acionada pela memória discursiva da obra, e na aparente objetividade da fotografia. Não fosse a circunstância artística de sua apresentação, as faces dos “heróis desconhecidos” passariam despercebidas como outras quaisquer. Do continuum da História à história oficial de Brasília são estas vidas que se perdem.

Em vistas do projeto monumental de Brasília e da ideia de anti-monumento aferida por *Imemorial*, abro parênteses para transcrever uma citação um tanto extensa, que se encontra no catálogo da exposição *Revedo Brasília*. Dadas as intensas relações analíticas que se estabelecem entre a produção da artista e os escritos de Ítalo Calvino, e dada a dimensão hipertextual perceptível em ambos os autores como *modus operandi* que estimula a criação e a imaginação do espectador/leitor, o palimpsesto se faz presente também no empréstimo de trechos do livro *As cidades invisíveis*, nos quais Rosângela Rennó usufrui da liberdade poética e do silêncio que atravessa o verbal/não-verbal aludindo aos seus próprios procedimentos de montagem alegórica:

... A partir destes dados é possível inferir uma imagem da futura B., que estará mais próxima do conhecimento da verdade do que qualquer notícia sobre o atual estado da cidade. Contanto que se tenha em mente o que estou para dizer: na origem da cidade dos justos está oculta, por sua vez, uma semente maligna; a certeza e o orgulho de serem justos – e de sê-lo mais do que tantos outros que dizem ser mais justos do que os justos -, fermentando rancores, rivalidades, teimosias, e o natural desejo de represália contra os injustos se contamina pelo anseio de estar em seu lugar e fazer o mesmo que eles. Uma outra cidade injusta, portanto, apesar de diferente da anterior, está cavando o seu espaço dentro do duplo invólucro das B. justa e injusta.

Dito isto, se não desejo que o seu olhar colha uma imagem deformada, devo atrair sua atenção para uma qualidade intrínseca dessa cidade injusta que germina em segredo na secreta cidade justa: trata-se do possível despertar – como um violento abrir de janelas – de um amor latente pela justiça, ainda não submetido a regras, capaz de compor uma cidade ainda mais justa do que era antes de se tornar recipiente de injustiça. Mas, se se perscruta ulteriormente no interior deste novo germe de justiça, descobre-se uma manchinha que se dilata na forma de crescente inclinação impor o justo por meio do injusto, e talvez seja o germe de uma imensa metrópole...

Pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira B. é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas o que eu queria observar é outra coisa: que todas as futuras B. já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis. (REVENDO BRASÍLIA..., 1994, p.111)

A artista situa<sup>3</sup> a abreviação B. no lugar do nome Berenice, uma das cidades descritas na referida obra de Calvino (1990: 146-147). Ainda que a artista assinale a letra inicial, Berenice se perde nesta indeterminação, de modo que B. funciona como uma elipse, e pelo contexto de inserção do trecho no catálogo faz alusão também à Brasília. A elipse serve para retirar a cidade da ficção — que Calvino diz ser uma e duas ao mesmo tempo, a dos justos e a dos injustos — e marcar sua real existência no tempo e no espaço. Imemorial surge como um comentário da construção de Brasília com duas formas de apresentação, uma instalação fotográfica e uma descrição verbal, que dizem respeito à mesma cidade e sua estrutura bipartida (justa e injusta).

Ainda que separados fisicamente — pois a passagem textual acima citada não está imediatamente presente na configuração da instalação e não a acompanha no espaço expositivo, assim como apenas alguns retratos pertinentes à obra de Rennó são apresentados no catálogo —, é necessário reforçar que o referido texto e a montagem de imagens/fotos de identidade não se destacam um do outro, pois ambos participam da mesma região discursiva, neste ponto fica evidente a importância da noção de site discursivo apontada anteriormente por Miwon Kwon. A diferença estrutural que existe entre as duas formas de apresentação não anula a proximidade substancial no que concerne às referências tecidas à mesma cidade.

Outra leitura que reforça esta análise se encontra na superposição da “voz” de Rosângela Rennó àquela do viajante Marco Polo, personagem que descreve as cidades (imaginárias) pertencentes ao vasto domínio de seu interlocutor melancólico, o imperador Kublai Khan. Podemos observar tal indicação no trecho final do texto acima citado, precisamente no ponto em que nos deparamos com a expressão “Pelo meu discurso...”, pois a artista reduplica excertos da obra literária e, a partir da singela interferência no nome da cidade Berenice, posiciona-se no discurso de Polo/Calvino, agora também seu, deslocando-o para a instalação Imemorial. Com isto, Rennó provoca um desvio em que a repetição não se dá sob a insígnia do mesmo. A liberdade hipertextual e apropriativa que Rennó estabelece com a obra do escritor também incide massivamente em suas propostas artísticas, haja vista a abertura para associações verbo-visuais praticadas pelos espectadores.

<sup>3</sup> No catálogo não há indicações explícitas de que a artista tenha sido a autora de tais intervenções no excerto do texto de Calvino, porém, as abreviações nele presentes assemelham-se ao procedimento que ela utiliza em seu work in progress, o Arquivo Universal. Mesmo que, hipoteticamente, ela não tenha sido consultada sobre a inserção do texto do escritor no referido catálogo, somos levados a estabelecer as relações que aqui identifiquei, uma vez que o excerto agora faz parte do contexto de apreciação da obra.



**PFig. 1 – (1994), Rosângela Rennó, Imemorial. Quarenta retratos em película ortocromática pintada e dez retratos em C-Print sobre bandejas de ferro e parafusos, 60x40x20 cm (cada fotografia) e letras de metal pintado sobre paredes. Instalação na Galeria Athos Bulcão, Brasília. Coleção Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife). Foto: cortesia da artista; [O arquivo universal e outros arquivos] (livro).**



**ig. 2 – (1995) Rosângela Rennó, Imemorial. Instalação no Edifício Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. Coleção Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife). Fonte: Itaú Cultural website.**

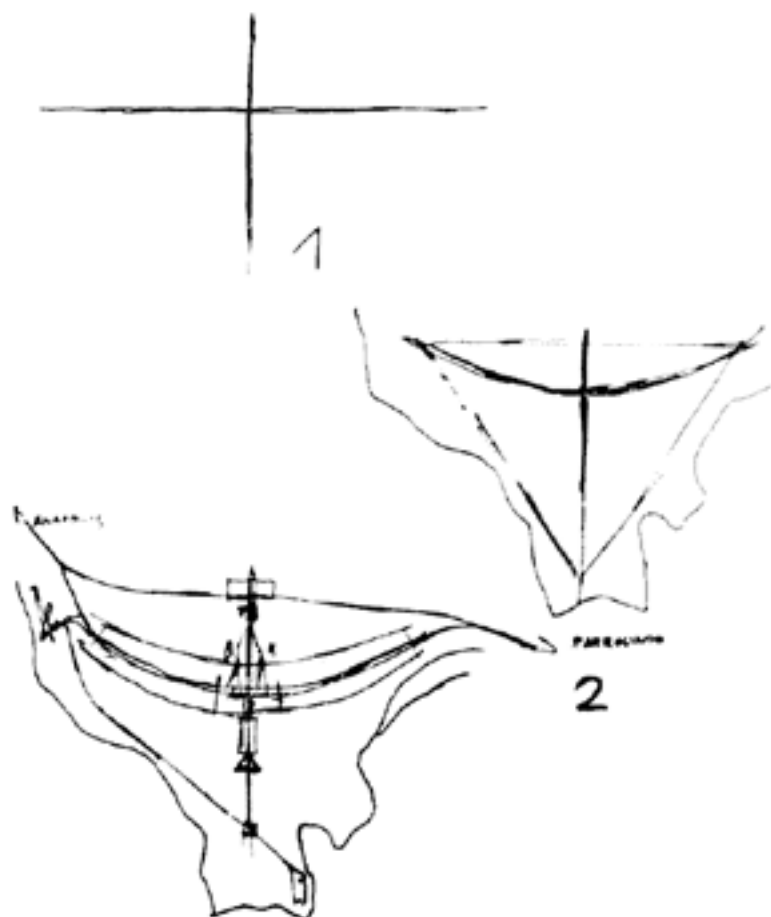


Fig. 3 – Lúcio Costa, Esboços do Plano Piloto de Brasília (esboço no. 1 apresenta o “sinal da cruz”). Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília. Fonte: Revendo Brasília (catálogo da exposição).



Fig. 4 – (1957), Mário Fontenelle, fotografia do cruzamento do Eixo Monumental e do Eixo Rodoviário. Acervo Mário Moreira Fontenelle/Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília. Fonte: Minha mala, meu destino (livro).



**Fig. 5 – (1994-95), Rosângela Rennó, Imemorial (Detalhe - N. 19781 – Profissão: Servente. Contratado aos 12 anos). Fonte: [www.rosangelarenno.com.br](http://www.rosangelarenno.com.br) (website da artista); Revendo Brasília (catálogo da exposição).**



**Fig. 6 – (1994-95), Rosângela Rennó, Imemorial (Detalhe - N. 3497 – Profissão: Braçal. Falecido aos 25 anos). Fonte: [www.rosangelarenno.com.br](http://www.rosangelarenno.com.br) (website da artista); Revendo Brasília (catálogo da exposição).**



### Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1984.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTE, Raquel (coord.). *Minha mala, meu destino*. Brasília: Alhambra, 1988.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, SP: Editora 34, 1998.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HUCHET, Stéphane. *A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; GONÇALVES, Denise da Silva (orgs.). *Anais do XXV Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), ano XV, n. 17, dezembro de 2008, p. 166–187. Disponível em: <[http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte\\_e\\_ensaios\\_17](http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17)>. Acesso em: 17 de Jan. de 2012.

SALLES, Evandro. *Cruel Horizonte*. In: *REVENDO BRASÍLIA NEU GESEHEN / fotos de Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, Andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff*. Brasília: Goethe Institut; Fundação Athos Bulcão, 1994.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. *Construtores de Brasília: estudo de operários e sua participação política*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1983.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Evidências ocultas*. In: HUG, Alfons (curador). *Shattered dreams = Sonhos despedaçados*: Beatriz Milhazes | Rosângela Rennó. São Paulo: Fundação Bienal, 2003.

### Filme Documentário

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil: BRETZFILMES / AMZ, 1990. 1 DVD (175 min), áudio NTSC, colorido, português.

## MARIA PARDOS: “SEM PÃO” E A DESPOLITIZAÇÃO DA MISÉRIA

*Valéria Mendes Fasolato<sup>1</sup>*

Maria Pardos (1866? - 1928) pertence ao grupo de mulheres que, no início do séc. XX, exibiram suas obras nas EGBA, desejosas de serem reconhecidas pelos pares, das quais pouco se conhece. De origem espanhola, em 1891 se fixou no Brasil, destacando-se como discípula de Rodolpho Amoedo, ao lado de Regina Veiga. Participou das EGBA por seis vezes consecutivas, entre os anos de 1913 e 1918, recebendo quatro prêmios (Menção honrosa de primeiro grau – 1913; Medalha de Bronze – 1914; Pequena Medalha de Prata – 1915 e prêmio em dinheiro de 500\$000 – 1918).

A análise desta obra abre possibilidade de discussão em uma questão pouco estudada que perpassa a invisibilidade das mulheres artistas. Está relacionada às estratégias usadas pelos artistas para atrair sentimentalmente a atenção do júri e do espectador. Qual seria o critério de escolha de suas obras para levar aos salões anuais das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA)? Estavam interessados em construir alguma imagem da sociedade brasileira?

### Descrição da obra

Na pintura *Sem Pão* [Imagem 1], vemos um homem idoso sentado, representado da cintura para cima. A roupa é desleixada, trata-se de uma camisa de tecido azul listrado de branco, desabotoada até o meio e de mangas compridas dobradas. A mão esquerda quase fechada em cima da mesa esconde suas unhas. O cotovelo direito escorado na mesa, totalmente flexionado, permite que a mão direita chegue ao rosto, transmitindo o gesto de reflexão. Em segundo plano, ao lado esquerdo da tela, um menino com a camisa rasgada no ombro olha para o rosto do homem, toca com as duas mãos o braço direito do velho, marcando os pontos de contiguidade entre os protagonistas da cena. Percebe-se problemas de proporção na representação das mãos do menino em relação ao braço do adulto.

O velho usa barba, bigode, atributos de virilidade utilizados por homens que ocupavam posição de destaque no Brasil do século XIX. Estes elementos, além de outros, corroboravam para demonstrar respeito e também consideração à senilidade. O velho da pintura não era um homem qualquer, a despeito da sua situação de decadência financeira, denota austeridade. É possível imaginá-lo vestido com roupas finas, de cartola e bengala, à moda da época. Porém, esta não é a imagem pintada, muito pelo contrário, reforça o desleixo e confirma a idade.

Há um desânimo por parte do adulto. A visualização do encosto da cadeira mostra o incômodo do idoso: ombros caídos, pouca vitalidade, olhar longínquo e a mão sobre o rosto confirma a expressão. O título da tela, conta-nos uma história: o menino pede por pão, que o velho não tem para oferecer, ou ao menos condições para adquiri-lo. O olhar fixo do menino para o homem ressalta o apelo e conduz o observador a focar no personagem adulto.

Apesar da casa humilde estar “longe de ser um casebre miserável, instável e escuro” (CHRISTO, 2011:185),

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGHIS-UFJF); Projeto: Representações de Infância na Pintura de Maria Pardos.

os objetos ajudam a confirmar uma penúria recente, e aumentam a percepção da simplicidade do ambiente. Observemos os objetos que compõem a cena: em cima da mesa apenas uma jarra e um tecido, e em oposição, no canto direito superior, dispostos, lado a lado, sob o armário estão: uma garrafa, um copo de vidro e um lampião.

### Trajatória da obra

Sem Pão [Imagem 1] foi exposta na XXI EGBA, em 1914, impressa no catálogo com o nº 175. Nos periódicos houve um comentário: “a Sra. D. Maria Pardos, que assina um quadro – Sem pão, é um feito com emoção e verdade de traço” (O Paiz, 02 ago., 1914). O articulista cita o nome da artista entre a representação feminina na XXI EGBA, juntamente com Angelina Agostini, Iracema Orosco Freire, Carmem Freire, Regina Braga, Sylvia Meyer e Angelina Costa. Nota o “grupo pujante da última geração artística com o traço interessante de ser bastante sensível, pelo número e pelo valor” (O Paiz, 02 ago., 1914).

A ata da sessão do Conselho Superior de Belas Artes<sup>2</sup> descreve do prêmio de medalha de bronze, conquistada pela “D. Maria Pardos, pelo nº 175 – Sem pão”. O mesmo prêmio recebeu os artistas Regina Veiga e Sr. Ângelo Cantu. Em 1916 a obra foi exposta na Galeria Jorge. A revista O Malho apresentou uma foto da “Exposição Pardos e Veiga” [Imagem 2] (O Malho, 28 out. 1916), atrás de um grupo de pessoas pode-se visualizar a pintura. Em maio de 1922 [imagem 3], período da inauguração da Galeria de Belas Artes do Museu Mariano Procópio, jornais locais ressaltaram a presença da pintura de onde não saiu até o presente momento. Noticiou O Pharol:

Notamos ainda, nada menos de cento e poucos quadros, dentre os quais destacamos pelo valor artístico e pelo mérito dos artistas, seus autores, os seguintes: Conciliadora, Capataz, Primeira Separação, Dalila, com um bellissimo efeito de luar, Zuleica, premiado na exposição do Rio, Esquecimento, também premiado na mesma exposição, e Sem pão, todos do artista espanhol. M. Pardos. (O Pharol, 1922: 1)

### Escolha temática

A fome era uma dificuldade comum às pessoas daquele tempo. É possível localizar notícias na imprensa brasileira sobre problemas sociais envolvendo a fome; inúmeras notas tratam do assunto, tanto estrangeiras, quanto nacionais. Mariano Garcia argumenta possíveis estratégias para alcançar melhorias para os operários, como greve e revolução. No texto, reflete sobre problemas como os vícios do alcoolismo e da jogatina, consequências do desemprego. Questiona: “Mas, que vamos fazer agora, por exemplo, que centenas de braços úteis não tem trabalho, não tem alimento, não tem nada? Se tudo lhes falta, desde o trabalho necessário para cumprirem a missão humana que todos temos, até o pão, para nossa manutenção!” (GARCIA, 1913:7)

A obra Sem Pão (Fig.1), é capaz de despertar, empatia pelo velho e pela criança, juntos, enfrentando a fome, provoca também um incômodo no observador. Nos falta elementos explicativos para a fome, para a ausência de um adulto provedor.

<sup>2</sup> Trata-se de uma ata que se encontra no acervo do Museu Dom João VI datada de 27 de agosto de 1914: pasta [6160].

## Indícios e hipóteses

Juntamente com Alfredo Lage e sua irmã, Pilar Pardos, no final de 19133 (O Paiz, 1913:5), Maria Pardos viaja para Buenos Aires. A tela *Sin pan y sin trabajo* [Imagem 4] de Ernesto de la Cárcova, neste tempo, já fazia parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes argentino. É possível comparar semelhanças e diferenças entre as obras. A composição de Cárcova tem clara temática pautada em conflitos sociais, há de se considerar que o artista era membro do Centro Obrero Socialista, evidenciando seu engajamento nas questões sociais. (COSTA, 2001: 287-325).

A aproximação de Cárcova e Maria Pardos propicia-nos indagar acerca da intenção ou dos objetivos da artista na concepção da tela. É possível sua inclusão na tendência naturalista, inspirada em Zola, do final do século XIX? Inspirou-se da temática de uma obra premiada, como garantia de sucesso na concorrência aos prêmios da EGBA? Seria uma denúncia social ou uma estratégia de sensibilização do público e do júri?

Em linhas gerais, percebemos que Maria Pardos, em sua vida privada, não demonstra engajamento em lutas sociais. O máximo que faz é caridade, ajudando instituições sociais, ação comum na alta sociedade da época. *Sem Pão* [Imagem 1] não apresentar apelos políticos ou religiosos. É possível que seja uma nova interpretação da obra de Cárcova, uma tentativa de se retomar a temática, compondo um cenário mais sereno, com menor carga emocional.

A tela aproxima-se pelo tema da pintura naturalista, ao mesmo tempo que dela distancia-se, já que os naturalistas parecem engajados em questões mais profundas. É possível levantar como foi a recepção da tendência naturalista no Brasil? Ao resenhar o capítulo “Naturalismo” do livro *O corpo da liberdade*, Coli (2010: 285-294) abre uma discussão sobre a pintura naturalista do final do século XIX e início do século XX. Ressalta que os artistas estavam interessados em produzir pinturas a partir da relação de seu olhar com o mundo. O naturalismo apresenta temática variada, talvez, por este motivo há dificuldade em estudá-lo. Coli tenta listar os temas, porém, admite ser ainda uma enumeração imperfeita por ser o conjunto das obras riquíssimo, de grande originalidade temática. Coli afirma que:

Os temas dos quadros recobrem os múltiplos aspectos do trabalho na sociedade industrial. (...) Os personagens – elemento capital da representação – surgem, entretanto, definidos por traços gerais: idade, sexo, compleição física, classe social a que pertencem. Pouca vontade de caracterização psicológica: as crianças, os velhos que vemos são, antes de tudo, tipos sociais determinados pelas funções que exercem. (COLI, 2010: 289)

Existem poucos estudos em sobre a pintura de gênero no Brasil, sendo impossível uma avaliação de recepção da pintura naturalista no país. Precisaríamos de interlocutores para apoiarmos a hipótese de que Maria Pardos e seus contemporâneos estivessem inseridos no naturalismo de que fala Coli.

Cardoso (2008, p: 470-476) levanta a hipótese de que se tenha repetido no Brasil o que aconteceu na Europa com a classe média: o desenvolvimento do gosto por quadros menores de paisagem, natureza-morta e costumes em detrimento às grandes telas históricas, religiosas ou mitológicas. Houve um aumento de cenas de interior doméstico em fins do séc. XIX e início do séc. XX. A “arte brasileira começava a se voltar para

<sup>3</sup> Segue a lista de passageiros, transcrição e grifos da autora: “Vida Social de Buenos Aires e escalas, pelo paquete alemão Cap. Finisterre, chegaram os seguintes passageiros: Alfredo Lage, Maria e Pilar Pardos, Lydia Rado, Dr. Manoel da Cunha e senhora, Emilio Escalada, Carlos e Raul Ayangarray, C. Brannobiog, M. A. Clark, Clarindo V. Da Costa, Maria F. Correia e Domingos Ferreira”.

dentro: não somente para o interior do país (os caipiras de Almeida Júnior), conforme sempre se destacou nossa historiografia, mas para o interior das casas e das almas também” (CARDOSO, 2008:175).

Ao observar os títulos das obras de artistas premiados nas EGBA, percebemos que não havia predomínio de premiação de tipos específicos de gêneros da pintura. Analisando o que a artista levou entre os anos de 1913-1918, das 24 pinturas, 11 foram cenas de costume, o que aponta para sua preferência do gênero.

### **Iconografia do tema**

A primeira obra elencada a de maior diálogo com Sem Pão [Imagem 1] é a tela citada, Sin pan y sin trabajo [Imagem 3], de Ernesto Cárcova. O artista começou a obra em Roma, em viagem de estudos, e terminou em Buenos Aires, com pequenas modificações na ideia original (COSTA, 2001: 287-325). A obra obteve grande prêmio na Exposição Universal em Saint Louis, nos Estados Unidos, onde representou o país em 1904.

O pintor argentino apresenta uma mulher pálida, que, mesmo tensa, amamenta seu bebê, à esquerda da composição. Há uma mesa, debaixo da janela, no centro do quadro, que é socada por um homem com o punho fechado, revoltado. No móvel apoia-se para levantar da cadeira e espreitar a movimentação de policiais à cavalo e operários da fábrica vizinha. Conhecida como A greve, enfoca, pela pose do homem, o inconformismo pelo conflito social urbano, a repressão policial, à luz intensa do dia, que afeta seu mundo privado, escuro e sombrio.

O engajamento político em Ernesto Cárcova não é o mesmo na obra de Maria Pardos. O interesse em abordar o tema da dificuldade familiar pode ser explicado, talvez, por ter percebido o sucesso da pintura de Cárcova, aumentando as possibilidades de ser premiada com a mesma temática.

Ao que parece, Maria Pardos não objetiva copiar a obra, mas há um eco em seu resultado final. A pintora repete elementos como: a janela; a mesa; o encosto da cadeira aparente; a presença de dependentes; o homem; a mão fechada. Retira a mãe e a força do jovem operário. A criança é mantida, porém maior, independente dos cuidados maternos, e o adulto é substituído por um velho resignado, que aceitou sua condição e desistiu de lutar. Não há apelo simbólico: não há ferramenta na mesa como em Cárcova. Maria Pardos tira o teor político representando uma paisagem neutra na janela. É uma composição sem intenções políticas e o resultado visual é mais sereno, sem contrastes.

Costa (2001: 303) ressalta que a imprensa aclamou o quadro do pintor argentino como “grande obra de arte” tanto pela temática quanto pelo uso da cor. A obra corresponde ao cânone do naturalismo estrangeiro do fim do século XIX, porém levanta sua especificidade política, a obra não se limitou a seguir a “moda” internacional. Existem vários exemplos de quadros com cenas de pobreza urbana envolvendo desempregados e oprimidos que se apresentavam a cada ano nos salões europeus desse período como: Gente Pobre (Pauvres Gens) de André Collin (1896), Impressionante (On strike) de Hubert Von Herkomer (1891) e Infortúnio (Et Nodskud) de Gustav-Oskar Björk (1883).

No Brasil, outra obra, admite a temática corriqueira que dialoga com Pardos, de autoria de Pedro Weingärtner: Má Colheita de 1884. A tela mostra o desamparo de uma menina, que olha fixamente para um velho desesperado. Seu olhar, em muito, lembra o do menino para o velho de Sem pão [Imagem 1]. O título da



tela de Weingärtner revela o motivo do problema: a safra não foi a esperada. Há alimento sobre a mesa, mas o dinheiro arrecadado pela música não vai suprir as necessidades da família. O homem, demonstra desespero ao ser representado com as mãos na cabeça e de costas para o observador. O velho do Sem Pão [Imagem 1] demonstra desânimo.

O ambiente apresenta na parede uma pintura, no chão um tapete, alguns instrumentos musicais e garrações de bebida. Os instrumentos musicais, contribuem para reafirmar a condição cultural: o violão era um instrumento comum e atual para aquele tempo e o alaúde, precursor do violão, carrega uma tradição, comprovando erudição musical. Já o ambiente pintado por Maria Pardos explicita a decadência recente.

Em *Velhice e Juventude* de Weingärtner (1916), há os mesmos protagonistas, extremos da sociedade, o velho e a criança. A menina em perfil vestida com simplicidade, segura um pequeno prato, admirando uma bela vitrine de joias, junto com um velho barbado, aparentemente cego. Estão em um cenário urbano, já em *Má Colheita*, estão num espaço íntimo.

Há tradição na representação da miséria, citamos, como exemplo, as pinturas: *A sopa dos pobres em Veneza - Lo Sguazzetto* (1884-1885) de Reinaldo Giudici e *Sem casa - Sans asile* (1883) de Fernand Pelez (COLLET, 2009:59).

A escultura *Sem casa e Sem pão*, de Moreira Rato, é outro exemplo, uma mulher no espaço urbano ladeada por duas crianças, há em seus pés alguns objetos como uma trouxa e um guarda-chuva. É o mesmo espaço trabalhado em *Velhice e juventude* de Weingärtner, o urbano, um banco de praça, opondo ao que Maria Pardos representa: a intimidade do lar.

Em *Zeferino da Costa* tudo se distancia de Maria Pardos, apesar de apresentar problemas sociais com uma família carente, privilegia a representação da Caridade. Na obra, vemos uma família pobre, sem o adulto provedor, em que mulheres e crianças sofrem à míngua. Uma velha, que parece enfrentar problemas de saúde, recostada na cama, e a outra jovem, sentada, com duas crianças. A maior está em pé e abraça a mãe, enquanto a mesma dá o peito para alimentar o bebê. Os três olham para uma terceira mulher muito bem vestida, com um menino.

O artifício da composição triangular do quadro, coloca as famílias oposição favorecendo a compreensão do antagonismo da condição de cada componente. Em segundo plano, um homem abre a porta carregando uma maleta, talvez, um médico, vem resolver o problema. O crucifixo em cima da velha mostra o apelo religioso em que o artista apoia sua narrativa.

Em *Sem Pão* [Imagem 1] não há símbolo religioso, não há solução do problema na beneficência como em *Zeferino da Costa*. O pintor de *Caridade* segue a tradição neste tipo de representação da pintura de gênero, tema predileto até mesmo em fins do século XVIII. Há uma carga moral nessa temática com objetivo didático de ensinar a caridade. Como exemplo, citamos a imagem célebre deste tema moral: *La Dame de Charité - A dama de Caridade* (1775) de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).

Greuze influenciou jovens pintores de gênero com esta temática de lições de humanidade. Citamos como exemplo a obra *L'aumône - A esmola*, de 1777, de Pierre-Alexandre Wille (1748-1827), que demonstra esta forte referência. É possível perceber evidências desta influência também em *Philibert-Louis Debucourt* (1755-1832), *Martin Drolling* (1752-1817) e *Henri-Nicolas Van Corp* (1756-1819) (BLUMENFELD, 201-12: 62-64).

## Considerações Finais

Observando os exemplos dados, sem a pretensão de alcançamos toda iconografia sobre o tema, concluímos que Maria Pardos ao representar a miséria mostrou-se conhecedora deste tipo de representação. Em Sem Pão [Imagem 1], talvez com o propósito de sensibilização do público, escolheu um tipo de representação mais amena, provocando empatia no espectador. Contrastamos com obras que enfocaram a miséria usando recursos simbólicos de representação deixando claro engajamento político ou apelos religiosos, o que não fez a artista.

Há indícios de que tenha sido provocada pela obra Sin pan y sin trabajo [Imagem 3] de Cárcova, com a notícia de que esteve em Buenos Aires em 1913. Face ao levantamento geral, de quais obras estavam sendo premiadas naquele momento, há de se ter grande cautela, devido a heterogeneidade de gêneros da pintura e temáticas variadas que receberam prêmio no período. Nota-se portanto que a predileção da artista ao levar para as EGBA grande número de pinturas de cenas de costumes.



**Imagem 1:** c. 1914, Maria Pardos, *Sem pão*, óleo sobre tela, 80 x 101 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG, Brasil. Foto: Cássio André, 2011.



**Imagem 2:** 1916, Imagem extraída da Revista *O Malho*, reprodução de fotografia da Exposição na Galeria Jorge. Disponível: Biblioteca Nacional, periódicos microfilmados, rolo: PR\_SPR\_218. (*O Malho*, 28 out. 1916).



**Imagem 3:** 1922, Fotografia da inauguração da Galeria de Belas-Artes do Museu Mariano Procópio, 1922. Fonte: coleção particular de Marcelo Ferreira Lage.



**Imagem 4: 1893, Ernesto Cárcova, Sin pan y sin trabajo, 125,5 x 216 cm, 1893. Museu Nacional de Belas-Artes de Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <<http://goo.gl/2fzb9>>. Acesso em: 10 maio 2013.**

## Referências Bibliográficas

BLUMENFELD, Carole. et al. *Petits théâtre de l'intime: la peinture de genre française entre Révolution et Restauration*. Toulouse: Musée des Augustins, 2011-12, p. 62-64.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A participação de Maria Pardos nas Exposições Gerais de Belas Artes (1913-1918). In: LUCAS, Meize Regina de Lucena e MEDEIROS, Aline da Silva (org.). *Cultura e imaginário*. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural da UFC/Edições Instituto Frei Tito de Alencar, 2011, p. 293-304.

\_\_\_\_\_. Cenas familiares na pintura de Maria Pardos na década de 1910. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX): 195 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2012, p. 181-189.

CARDOSO, Rafael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

COLLET, Isabelle (Dir.). *Fernand Pelez: la parade des humbles*. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2009, p. 28-167.

COLI. *O corpo da liberdade: reflexões sobre pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.285-294.

COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 287-325.

## Fontes Primárias

### Jornais Periódicos

GARCIA, Mariano. Coluna Operária: A crise de trabalho e a miséria. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 de nov. de 1913, p. 7.

*O Malho*, Rio de Janeiro. Ano XV, nº 737, 28 out. 1916.

*O Paiz*, Rio de Janeiro, Ano XXIX, nº 10661 p. 5, 15 dez. 1913, p. 5.

*O Paiz*, Rio de Janeiro, 02 ago. 1914.

*O Pharol*, Museu Mariano Procópio: Inauguração da Galeria de Belas Artes. *Juiz de Fora*, n. 5, ano LVII, publicação matutina, 14 maio de 1922, p. 1.

Documentação pertencente à Escola Nacional de Belas-Artes (Museu Dom João VI - UFRJ) Ata da Sessão do Conselho Superior de Belas Artes, 27 de agosto de 1914: pasta [6160]. Disponível em: <<http://goo.gl/Fq99e>>.



## ARTE COMO CATARSE: AS *PERFORMANCES* DE JOSEPH BEUYS E A RESSIGNIFICAÇÃO DO MUNDO

*Vanessa Beatriz Bortulucce*<sup>1</sup>

Gostaríamos de realizar, nesta comunicação, realizar algumas considerações acerca da obra de Joseph Beuys (1921 – 1986), especificamente sobre suas performances, no sentido de entendê-las como um processo de resgate, ampliação e assimilação de experiências humanas, numa chave mística. O passado polêmico do artista como integrante da Juventude hitlerista e aviador da Luftwaffe na Segunda Guerra Mundial, bem como os eventos decorrentes do desastre aéreo sofrido em 1944, transformaram-se em uma espécie de mito – o resgate e cura do piloto por uma tribo tártara que manteve seu corpo envolto em gordura animal e feltro – e contribuíram para que Beuys fosse um defensor das propriedades curativas da arte, crença expressa em suas performances ritualísticas.

Beuys acreditava na capacidade da criatividade humana como um caminho para sua redenção: a arte poderia curar o homem, vítima de um meio social opressor e doentio – em outras palavras, remodelar a arte significaria remodelar a sociedade. A arte combateria os efeitos repressores de um sistema social doente. Seus desenhos, esculturas, ambientes, vitrinas, gravuras, entrevistas e textos produzidos, além de suas atividades como professor e palestrante evidenciam esta defesa dos poderes curativos da arte e do caráter redentor da criatividade humana.

Quando tinha 30 anos filiou-se à Juventude Hitlerista e durante a Segunda Guerra Mundial foi aviador da Luftwaffe. Em março de 1944, sofreu um acidente aéreo na Crimeia. Alguns veem neste episódio a origem da personalidade artística de Beuys, dando razão a muita controvérsia, já que alguns dados sobre este fato não foram totalmente comprovados. Este evento cristalizou, de forma simbólica, uma espécie de renascimento, de rompimento com o passado nazista, e de surgimento de sua personalidade artística. O acidente de Beuys transformou-se no próprio mito de fundação de sua poética; os nômades tártaros recolheram o corpo ferido de Beuys e o envolveram com gordura animal e feltro, que mais tarde seriam materiais importantes na sua arte.

Após a guerra Beuys matriculou-se na Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf. Mais tarde, passou a integrar o corpo docente da mesma instituição. Em razão da célebre e controversa abolição de pré-requisitos para seu curso, foi demitido em 1972.

Neste tempo, transformou-se em um leitor voraz, assimilando ideias oriundas dos mais variados campos das ciências humanas e do ocultismo: interessou-se especialmente por Leonardo, Paracelso, os escritores românticos Novalis e Schiller, Jung, Steiner e James Joyce. De Leonardo, retira a força e inspiração para a ação, para o impulso criador do homo faber; de Paracelso, absorve a crença alquímica do poder de transmutação latente dos elementos e substâncias; Steiner nos conduz ao sentido de comunidade, enquanto Jung transporta Beuys para as questões da psicanálise e do papel do inconsciente na percepção da obra de arte, que passa a ser entendida como experiência coletiva. A multiplicidade das leituras realizadas por Beuys ressoa a importância, nos anos seguintes, das teorias psicanalíticas, filosóficas e outras teorias culturais que passaram a integrar a teoria e prática artísticas, auxiliando na formulação de uma pós-modernismo crítico.

Foi somente na década de 60 que Beuys finalmente entrou para o cenário nacional e internacional

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela UNICAMP.

da cultura. Após um breve período de envolvimento com as atividades do grupo Fluxus, ele realizou uma série notável de performances. Nestas obras Beuys assumiu um papel tipicamente xamânico, como em *Como explicar imagens a uma lebre morta* (1965), ou em *Coiote- eu gosto da América e a América gosta de mim*, de 1974, esta última realizada nos Estados Unidos. O uso de materiais perecíveis nas suas obras, como gordura, feltro e mel, remete aos episódios da vida do artista, que através de sua atividade artística atribuiu novo significado para sua vivência na guerra: as suas obras falam de uma guerra interior, mais silenciosa, aquela travada no íntimo dos homens. Ao analisar estas performances junto a outras obras do artista, pretende-se observar Beuys como o “artista-transmissor”, que intenciona comunicar a uma audiência o conteúdo de sua arte, ao mesmo tempo em que chama a atenção deste público para a dificuldade de conseguir total reciprocidade nesta ação. Trata-se, afinal de uma arte catártica, que procura reconectar os homens a partir do momento em que os mesmos reconhecem a impossibilidade de compreender o sentido do mundo.

Em *Como explicar quadros a uma lebre morta*, de 1965, performance realizada na Galerie Schlemmer, Düsseldorf, e documentada por fotografias, o artista assumiu um papel essencialmente xamânico: com a cabeça coberta de pó de ouro e mel, e uma barra de ferro atada aos pés, passou três horas acalentando uma lebre morta, sussurrando ao ouvido do animal ruídos guturais misturados a explicações mais articuladas dos desenhos a seu redor. O público era excluído da cena, podendo observar a performance através de janelas. Com sua cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Beuys ficava sentado, falando com a lebre morta em seu colo – uma forma de explicar que as lebres compreendem o mundo melhor que os humanos.

Materiais inusitados como gordura, feltro, mel, ferro, cobre frequentemente integravam o vocabulário artístico de Beuys, cada um deles encerrando um significado bastante específico. O mel, por exemplo, era o produto ambrosíaco da comunidade de abelhas apontada como Steiner como um ideal acolhedor e fraterno do estado socialista, o que revela as inclinações para as relações entre arte e política que se tornam, com o tempo, cada vez mais fortes nas obras do artista. O ouro, na alquimia, é símbolo da salvação e da iluminação. O material da arte estava cada vez mais a serviço do imaterial, um aspecto importante da arte contemporânea.

Quando Beuys finalmente expôs em Nova York, em 1974, foi de uma maneira que enfatizava a necessidade e a dificuldade de conseguir reciprocidade na ação comunicativa. Para *Coiote: eu gosto da América e a América gosta de mim*, de 1974, Beuys, enrolado em feltro, foi transportado, de ambulância, diretamente do aeroporto para a galeria de René Block, onde passou cinco dias enclausurado numa sala com um coioote, antes de ser levado de volta ao aeroporto.

O que no princípio parecia ser – e de fato era – um ato perigoso – ao final do quinto dia tornou-se um convívio um pouco mais amistoso, com o coioote, em raros momentos, dormindo tranquilamente próximo ao artista. Beuys, o coioote, um manto de feltro e um cajado usados pelo artista e vários exemplares do *The Wall Street Journal* eram os elementos da obra, que o tempo todo manteve certa atmosfera de “deslocamento”, de incomunicabilidade: Beuys não viu uma única imagem dos Estados Unidos, só retirando a venda nos olhos dentro da galeria; ele chegou e foi embora de ambulância, o que demonstrava a visão do artista de um espaço doente, um espaço onde coiootes (e índios) vivem escondidos e cercados em terras mínimas; o público observou pelas janelas a luta e o conflito entre o homem (que um dia já foi homem-coioote) e sua parcela animal, agora completamente despreendida e separada dele.

A presença dos animais nas obras de Beuys é constante. Em 1967 o artista criou um partido político em favor dos animais, afirmando que a “energia elementar” deles podia conseguir mais, em termos de inovação

política, que qualquer humano. Beuys acreditava que os animais eram capazes de compreender as verdades da arte devido à sua proximidade com a terra. Lebres e coiotes nos falam de arquétipos masculinos e femininos, de fertilidade e força, da relação com o espaço natural e sobre o ciclo de vida e morte, memória e coletividade, rito e civilização. São símbolos de nossos instintos, de nossos impulsos primeiros e mais profundos. O homem dito civilizado, ao racionalizar sua existência e usar tal razão para justificar e explicar o seu “estar no mundo”, amordaçou e matou o seu animal interior. Silenciando o mito – e substituindo-o pelo maior deles, o mito científico – o homem tornou-se incapaz de manter sua alteridade.

Famoso pelo bordão “todo mundo é um artista”, Beuys acreditava no poder da criatividade humana para construir uma sociedade inteira como uma enorme obra de arte, o que implicava uma feroz rejeição às fronteiras e hierarquias impostas pela convenção às múltiplas facetas da atividade humana. Tudo deveria conduzir, no tempo e no espaço, para um único grande projeto de “escultura social”. Para Beuys, somente a arte tornava a vida possível. Esta ideia já era defendida por vários pensadores, e aqui destacamos Max Weber, que, como seu conceito de “desencantamento do mundo”, afirmou ser a arte o grande refúgio do homem num mundo por demais racional, burocrático, especializado. Mundo este que Beuys deglutiou, digeriu, e devolveu-o ao seu espectador: um mundo, ao mesmo tempo, pleno de esperanças e de impossibilidades.

### Referências Bibliográficas

BORER, Alain. *The essential Joseph Beuys*. Massachusetts: MIT Press, 1997.

COELHO, Teixeira; REIS, Paulo; VELOSO, Marco. *Os Múltiplos de Beuys*. São Paulo: MAC; Centro Cultural FIESP, 2000.

GALLWITZ, Klaus. *Joseph Beuys: Relâmpago com Claridade sobre veado*. São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

HAKS, Frans. Interview with Joseph Beuys. In: *Joseph Beuys: Diverging Critiques*. Liverpool: Tate Gallery Liverpool/Liverpool University Press, 1995.

STAECK, Klaus. *Honey is Flowing in all directions: Joseph Beuys*. Berlim: Edition Staeck, 1997.

TEMKIN, Ann. *Joseph Beuys: An Introduction to his life and work*. Philadelphia; Nova York: Philadelphia Museum of Art; Museum of Modern Art, 1993.

## A BIENAL DE SÃO PAULO E A GLOBALIZAÇÃO DA ARTE MODERNA

*Verena Carla Pereira<sup>1</sup>*

### Resumo

O objetivo deste artigo é discutir de que maneira os processos de globalização cultural transformaram as relações da arte dentro das grandes exposições. Analisaremos, de modo particular, o caso da Bienal de São Paulo como ferramenta para o posicionamento da arte moderna brasileira como arte global. Buscaremos investigar em que medida o conceito de globalizar, cobiçado pelo mecenas e criador da Bienal, Ciccillo Matarazzo, atingiu seus objetivos. O projeto de criação da Bienal previa para a mostra as responsabilidades de inserir a produção artística brasileira no processo de globalização do sistema da arte e de posicionar São Paulo como centro artístico de projeção internacional.

### Definições para um sistema global das artes

O termo globalização se expandiu a partir dos anos 60 através da publicação do livro “A Galáxia de Gutenberg” de Marshall McLuhan. De acordo com o teórico canadense, os meios eletrônicos levariam a humanidade a uma identidade coletiva com base tribal - a aldeia global - que se refere a uma nova forma de organização social na qual a informação está disponível ao mesmo tempo em todas as partes do mundo. A aldeia global e seu potencial comunicativo desfragmentam espacialmente as sociedades, o que permite que um acontecimento ocorrido em uma região do planeta afete a opinião pública em outro continente distante.

Utilizando o conceito de McLuhan, no qual o papel do artista dentro da aldeia global é o de criar novos espaços, graças à interatividade e hibridação dos meios, investigaremos se a Bienal favorece a absorção de artistas brasileiros no mercado artístico estrangeiro. Assim, investigaremos se a mostra consegue promover o contato entre a arte moderna brasileira e a arte do resto do mundo.

O processo de globalização da arte gera também uma reestruturação do formato de sua representação. As novas mostras tentam fugir do modelo veneziano de bienal; buscam novas práticas curatoriais e a sinergia entre o formato do museu e o espaço para debates, fomentando um novo paradigma crítico. A partir dos anos 90, a Bienal assume cada vez mais o caráter de megaexposição, fato que, apesar de seu apelo comercial, marca a tentativa de inserção da arte brasileira em um sistema cultural global e a intenção de rever seus parâmetros de gestão. O processo de redefinição dentro da mostra é marcado pela figura central do curador, que opera como mediador cultural para a proposição de projetos que apresentem as culturas locais em um sistema globalizado, ou seja, a delimitação de uma identidade nacional que dialogue efetivamente com as correntes internacionais.

### A transformação da esfera pública cultural

No contexto geral, verificamos no período pós-guerra a transformação da esfera pública burguesa, ligada ao pensamento europeu, no qual a cultura se torna essencial para a formação do cidadão e das sociedades

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Projeto financiado pela FAPESP.



democráticas. No pós-guerra, o padrão americano – a cultura pós-moderna como bem de consumo – passa a imperar nos estudos culturais, que questionam a construção de uma esfera pública e uma cultura crítica que mantenha relação íntima com o mercado de bens simbólicos.

Assim, a criação da Bienal pode ser pensada como ferramenta para expansão do mercado de bens simbólicos e para formação de uma indústria cultural. Entre as décadas de 50 e 70, esse empreendimento contou com forte apoio do Estado e de outras fontes políticas interessadas no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira. No final do século, ocorre uma retirada gradual do Estado enquanto agente regulador e financiador da cultura.

No período entre a Segunda Grande Guerra e o fim da Guerra Fria, notamos a preponderância dos centros hegemônicos, centros legitimadores da arte moderna, que definem simbólica e economicamente os parâmetros para validação e valorização da produção artística internacional. Como exemplo de centro hegemônico podemos citar o Documenta de Kassel, que é reconhecido como centro legitimador da arte no cenário internacional. O sistema cultural global, iniciado nos anos 80 e consolidado nas décadas seguintes, busca redefinir estas relações, propondo a criação de um novo mapa para a arte global, no qual as relações entre centro e periferias se desgastem e gerem um cenário descentralizado, reconfigurando a hierarquia da geopolítica das exposições de arte.

A análise e questionamento dos cânones artísticos ocidentais também é importante na proposta de uma nova configuração do sistema global das artes. O posicionamento colonialista marginaliza as culturas periféricas ao propor somente o olhar antropológico e etnográfico, no qual o outro é visto como primitivo e exótico. Assim, o processo de globalização da arte precisa, além de incluir outros saberes no mapa artístico global, também aceitar e incorporar a representação de outras culturas.

A genealogia das bienais está diretamente atrelada à dos salões e exposições universais do século XIX, seguindo o paradigma do colonialismo, que reforça as relações desiguais entre centros e periferias. É importante questionar a posição da Bienal na hierarquização proposta por um novo sistema global de arte e, nesse contexto, também questionar o papel do curador como mediador das relações entre as culturas periféricas e o sistema globalizado. No Brasil, não podemos afirmar que houve uma revolução curatorial, na década de 60, como ocorreu na Europa ou Estados Unidos. A grande transformação do curador reside na forma como este passa a buscar a consolidação da instituição e cria possibilidades de debate crítico sobre a arte no contexto mundial. Os processos culturais se tornaram híbridos, através da desterritorialização e da reconfiguração do espaço e do tempo, e a distinção entre centro e periferia cai em desuso.

Diante de discursos pós-coloniais de globalização, a inclusão da arte brasileira no mundo não é feita sem que fiquem algumas lacunas. O acelerado processo de globalização teria gerado uma maior circulação de mercadorias, pessoas e informações. O imaginário gerado pela maior circulação da arte brasileira diante deste efeito também se tornava mais evidente. Entretanto, é importante notarmos que a circulação de informação sobre a arte nacional não está diretamente atrelada à sua inserção – ainda incipiente – no cenário internacional. De forma geral, o efeito de legitimação da arte brasileira no exterior somente é percebido em nível nacional, fato que reafirma a permanente existência das hierarquias e dos centros hegemônicos para o reconhecimento da arte periférica.

Podemos citar, como exemplo da necessidade de legitimação da obra pelos centros hegemônicos, a produção de Hélio Oiticica, somente reconhecida no país após passar pelo crivo internacional, fato que reforça

a dependência cultural existente nos anos 60 e 70. Cabe a questão: até que ponto a obra de Oiticica atingiu um reconhecimento global e gerou uma revisão antropológica da cultura brasileira? Ainda: será que a legitimação da obra do artista no exterior realmente gerou um rompimento com os padrões de olhar do exótico para com a cultura brasileira?

A participação de Hélio Oiticica na Bienal de São Paulo em pouco ou quase nada mudou sua posição de dependência em relação ao ambiente internacional, o que sinaliza a incapacidade das instituições nacionais em produzir conhecimento sobre a arte local e distribuí-la. Instituições de arte, como a Bienal, esbarram na problemática de não conseguir globalizar nossa arte, ao não conseguir reorganizar o fluxo da informação, que continua sendo do internacional para o nacional, ou seja, do norte para o sul, e não o contrário.

Podemos afirmar que a globalização da arte acontece essencialmente na escala europeia e norte-americana, que absorve a arte periférica ainda sobre o olhar do exotismo, do primitivo e pela curiosidade na diferença cultural. No desenvolvimento da nova geopolítica cultural, resta a questão de quais seriam os caminhos para se criar, no mundo globalizado, um verdadeiro processo de participação das culturas periféricas, para que estas ocupem uma real posição de destaque no sistema artístico global. Questionamos também quais os procedimentos para romper com uma perspectiva mascarada, que mantém os rótulos de exótico e primitivo. A necessidade é de uma inclusão que trabalhe de forma crítica os fundamentos antropológicos da arte brasileira.

### **A evolução da Bienal rumo à globalização**

Entre as bases do modernismo estava o projeto de desenvolvimento de uma identidade nacional. A questão do nacional-popular permeou as discussões artísticas durante muitas décadas. “Desde o início do século XX, por toda a América Latina, a preocupação da busca de raízes culturais ou de afirmação de identidade provocou nos artistas chamados eruditos uma aproximação do dado popular” (SPRICIGO, 2009: 140).

De acordo com Ilana Goldstein, a busca de tradições locais – e conseguinte criação de uma identidade nacional brasileira – se intensificou desde o fim da Primeira Guerra Mundial, através da tentativa de homogeneização de uma cultura nacional, e da aproximação entre Estado e criação cultural.

Embora no dicionário o termo identidade apareça como sinônimo de igualdade, semelhança e conformidade, uma identidade social só se delinea a partir da diferença. Como um jogo de espelhos, “[...] as identidades são representações inevitáveis marcadas pelo confronto com o outro [...] não apenas o produto inevitável da oposição por contraste, mas o próprio reconhecimento social da diferença.” (GOLDSTEIN, 2003: 26)

A origem do projeto das Bienais de São Paulo está atrelada ao contexto cultural da cidade, de caráter provinciano, mais especificamente ligada ao grande marco histórico cultural que foi a Semana de 22. Na metade do século XX, o grande contingente imigratório de São Paulo, com sua multiplicidade étnico-cultural, oferecia perfil para um evento internacional, fomentando a possibilidade de expansão.

No final da década de 1940, a inserção de capital privado vem acompanhada da criação de diversos museus – MASP (1947), MAM-SP (1948), MAM-RJ (1949) – e diversas instituições de caráter desenvolvimentista, como o BNDE e a Petrobras. “Boa parte dessas políticas estava ligada a projetos de desenvolvimento que visavam criar as condições de ‘substituição de importações’. No campo da arte, a Bienal poderia ser vista então como um processo de substituição de importação cultural” (ALAMBERT e CANHETÊ, 2004: 28),

se vinculando ao processo de produção de megaeventos para um público massivo e ao processo de formação de um indústria cultural.

O processo de criação do MAM-SP também estava situado no contexto de envolvimento do Brasil nas novas configurações da economia e da política mundial, marcada pelos princípios civilizatórios, democráticos e anticomunistas. Assim, o projeto de criação do MAM recebe respingos do projeto “pan-americanista” criado pelos EUA no período da Guerra Fria. As mudanças políticas geradas pelo Estado Novo e a unificação de velhos e jovens modernistas em torno do MAM-SP são agregados em um projeto pedagógico em torno da arte, ao mesmo tempo nacional e internacional, cujos desdobramentos vão culminar na criação das Bienais.

O que dava respaldo ao projeto da Bienal de São Paulo nos seus primeiros anos era sua vinculação com o projeto civilizatório e pedagógico advindo de uma tradição burguesa européia, pautado na construção de uma esfera pública da arte e, conseqüentemente, à socialização dos bens culturais. (SPricigo, 2009: 110)

Desde sua primeira edição, em 1951, a apresentação no catálogo da Bienal já trazia como palavra de ordem “internacionalizar”. As discussões em torno dessa questão foram constantes: a mostra em muitos momentos foi taxada como antibrasileira e apresentou atitudes de valoração à arte internacional. Os anos 60 foram marcados pelo debate em torno do nacional-popular – debate este que a Bienal ignorou, focando sua contribuição em abrir a porta do e para o exterior. Em 1971, o texto de abertura é escrito por Ciccillo Matarazzo, que troca o termo internacional por global.

Não é improvável que, no Brasil, a difusão mais ampla da ideia de uma dimensão global da sociedade humana no século XX se deva em grande parte aos escritos de Marshall McLuhan, cujos livros, do início da década de 60, começavam a ser publicados no país no início dos anos 70 e insistiam na evidência e consolidação continuada dessa tendência. Ciccillo Matarazzo mostra-se atento ao novo traço da cultura no mundo. E acompanhando-o vinha a instituição que dirige e, sem sombra de dúvida, os artistas brasileiros. Não estava mais em jogo apenas internacionalizar-se; tratava-se agora, bem antes que esse termo entrasse definitivamente em moda e se tornasse uma obsessão (ou vício do pensamento, jornalístico e acadêmico), de globalizar-se. (Coelho, 2001-2002: 80)

Assim, a Bienal criaria a ponte entre os artistas nacionais e os desenvolvimentos da arte moderna no pós-guerra. Além de se colocar como ponto de interseção entre o projeto pedagógico e civilizatório, a Bienal se responsabilizaria por promover a visibilidade da arte brasileira no exterior. Em suma, a Bienal deveria cumprir duas tarefas: inserir a arte brasileira no cenário mundial e conferir a São Paulo a posição de centro artístico mundial.

Desde o início do século XX, as artes plásticas no Brasil já manifestavam o interesse em internacionalizar-se e incorporar as manifestações criadas no exterior. Pretendia-se então dialogar em nível de igualdade com a arte estrangeira. A Bienal conseguiu romper com o localismo da arte nacional e colocou o Brasil em contato com as vanguardas artísticas do pós-1945. Entretanto, o projeto de globalização pouco esteve apoiado em uma plataforma nacional, o que gerou uma internacionalização apoiada na cópia de modelos estrangeiros.

A Bienal passa a discutir de forma efetiva a reformatação do processo artístico global no ano de 1998, quando o curador Paulo Herkenhoff cria a exposição que alcançaria o reconhecimento e legitimação de um discurso local em relação ao cenário global e também ao apresenta um contraponto aos discursos pós-coloniais. A 27ª edição – Como viver junto – discutiu de forma mais objetiva a questão da globalização. Nesta

edição, a curadora Lisette Lagnado propôs debates sobre a produção artística contemporânea, montando uma programação de seminários internacionais que privilegiavam a discussão sobre a globalização cultural. Na edição seguinte, que ficou conhecida como a Bienal do Vazio, os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen intencionavam a reflexão sobre o papel da Bienal de São Paulo no contexto de proliferação de bienais ao redor do mundo. Entretanto, a baixa participação de representantes nacionais impediu a realização de um debate profícuo. A 28ª Bienal foi apresentada ao público como uma crítica à própria mostra, buscando uma autorreflexão sobre o processo de aceleração imposto por um sistema globalizado e dinâmico nas artes. De forma geral, o balanço da 28ª Bienal concluiu que a mostra foi mais bem avaliada pela crítica estrangeira, que reconheceu nesta edição um novo debate sobre o modelo e o sistema das bienais.

Entre as consequências do processo de globalização do sistema das artes está a criação de diversas outras bienais ao redor do mundo. Os centros hegemônicos, que antes eram Nova Iorque, Paris, Londres e Berlim, passam a competir com localidades consideradas emergentes dentro da geopolítica do mundo globalizado. Nas últimas duas décadas, surgiram aproximadamente outras cem bienais ao redor do mundo, em locais como o Oriente Médio e Bruxelas. Tal expansão internacional pode ser justificada pelo desejo dessas nações em se posicionar como agente ativo no mapa global. Assim, o setor artístico incorpora também os aspectos econômicos e sociopolíticos e busca uma reordenação do poder entre centro e periferia.

O efeito de multiplicação das mostras bianuais é chamado por Vinicius Spricigo como o “efeito bienal”, termo que iremos adotar para esta discussão. De acordo com o autor:

Esse “efeito bienal” coincidiu cronologicamente com o processo de reestruturação geopolítica após a queda do Muro de Berlim, no qual diversas cidades buscaram se reposicionar em um novo cenário global descentralizado. Esse cenário superava a polarização política entre Ocidente e Oriente vigente durante a Guerra Fria, bem como redistribuía as hegemonias econômicas dos Estados Unidos e da antiga União Soviética. Aparentemente, o mundo tornava-se mais democrático, com novas oportunidades para regiões até então consideradas periféricas. (Spricigo, 2009: 17)

É importante apontar que o “efeito bienal” é mais notório no continente europeu. Os países americanos, asiáticos e africanos não fomentaram com a mesma intensidade a proliferação das mostras.

### **Por uma Bienal globalizada**

O ano de 1979 foi o último em que a Bienal foi feita sem a figura do curador – até aquele momento a seleção era realizada pelo júri. Na nova configuração do sistema das artes, o curador deveria ser um mediador cultural, atuando como “agente” das culturas ditas periféricas. Tralhando em parceria com os espaços ideológicos e mercadológicos, o curador deve criar espaços mais democráticos, que agregem grupos culturais específicos e valorize formas de arte marginalizadas. Abandonando as funções de seleção, coleção e classificação usualmente adotada nos museus, o profissional deve assumir o posicionamento crítico, que no contexto de globalização cultural seria definido pelo seu engajamento em relação às culturas periféricas e na discussão das noções de identidade e diferença cultural. Quando discutimos a figura do curador dentro do contexto da globalização cultural, não podemos ignorar o fato de que as exposições internacionais, como as bienais, ainda ocorrem, majoritariamente, em um ambiente elitizado.

## Conclusão

A Bienal conseguiu ocupar uma posição de legitimidade na arte? Com base na discussão apresentada, podemos afirmar que, hoje, a Bienal ainda se coloca como mecanismo de revalidação dos centros hegemônicos, sem ser capaz de modificar os fluxos e a dinâmica do sistema artístico global. Assim, a mostra continua sem voz ativa e sem um lugar consolidado no mapa das artes. Entretanto, é importante notar que o processo de incorporação da arte brasileira no sistema global ainda caminha a passos lentos, e talvez seja muito cedo para apresentar uma avaliação permanente sobre o espaço que a Bienal ocupa no sistema globalizado das artes.

A Bienal certamente colaborou de forma efetiva, ao longo de sua história, para a projeção da arte brasileira no exterior, seja através da reavaliação de seu modelo curatorial ou ao propor a discussão sobre o novo cenário do sistema global de artes. Enquanto ferramenta de globalização da arte moderna brasileira, a mostra ainda precisa superar o desafio de fomentar a visibilidade da produção artística nacional sem perder a perspectiva de construção de estruturas locais.

É problemático afirmar que a mostra conseguiu cumprir os objetivos propostos em sua criação, quais sejam: inserir a arte brasileira no cenário mundial e trazer para São Paulo a posição de centro artístico mundial. Mesmo sediando uma das três maiores mostras de arte do mundo – ao lado do Documenta de Kassel e da Bienal de Veneza – a cidade de São Paulo continua situada em uma posição periférica dentro da geopolítica cultural. A legitimação da produção artística continua concentrada nos centros hegemônicos europeus e norte-americanos. Os discursos produzidos pelos artistas brasileiros ainda geram insignificante repercussão no exterior e o reconhecimento destes continua atrelado às dinâmicas do colonialismo e à dependência dos discursos internacionais ratificados ao longo da história da arte.



## Referências Bibliográficas

- Alambert, F. A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1992.
- \_\_\_\_\_. e Canhetê, P. As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.
- Almeida, F. A. O franciscano Ciccillo. São Paulo: Pioneira, 1976.
- Almeida, P. M. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Amaral, A. Arte e o meio artístico: entre feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983.
- \_\_\_\_\_. Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo. In Revista USP. São Paulo, no 52, dez, jan, fev, 2001-2002
- Amarante, L. As bienais de São Paulo – 1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989.
- Arantes, O. Política das artes. São Paulo: EDUSP, 1995.
- Botelho, I. A crise econômica, o financiamento da cultura e o papel do estado e das políticas públicas em contextos de crise. Políticas Culturais em Revista, Salvador, BA, Vol. 2, No. 1. 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3733>>. Acesso: 14 de Janeiro de 2012.
- \_\_\_\_\_. A política cultural e o plano das ideias. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2007. Salvador, BA.
- Calabre, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2007. Salvador, BA.
- Carvalho, C.; Gameiro, R.; Goulart, S. As políticas públicas da cultura e a participação de novo tipo no Brasil. In: VI CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 2008. Lisboa, Portugal.
- Coelho, T. “Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia”. In Revista USP. São Paulo: no 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.
- Durand, J. C. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985). (org.). São Paulo: Perspectiva, 1989.
- Goldstein, Ilana Seltzer. O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora SENAC, 2003. p.26
- Marques, L. “A Bienal e o novo sistema das artes”. In Revista USP. São Paulo, no 52, dez, jan, fev, 2001-2002.
- McLuhan, M. A galaxia de Gutemberg: a formação do homem tipografico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- Pedrosa, M. “A Bienal de Cá para Lá”. In Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- Pignatari, D. “Bienal: a conquista da visualidade brasileira”. In Revista USP. São Paulo: no 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.
- Sala, D. “Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo”. In Revista USP. São Paulo, no 52, dez, jan, fev, 2001-2002.
- Simis, A. A política cultural como política pública. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, Salvador, BA, 2007.
- Spicigo, V. Relato de outra Modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. Tese de Doutorado. São Paulo. ECA, 2009.



UNICAMP