X EHA - Encontro de História da Arte

Estudos transdisciplinares e métodos de análise

2014



|CHAA| Centro de História da Arte e Arqueologia

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

En17o Encontro de História da Arte, 8., Campinas, SP, 2012.
VIII Encontro de História da Arte: história da arte e curadoria / Felipe Martinez... [et al..], (organizadores). - - Campinas, SP : UNICAMP/CHAA/IFCH, 2013.
745 p. : il.

1. Arte □História. 2. Cultura □História. 3. Crítica de arte. 4. Teoria da arte. I. Martinez, Felipe. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de História da Arte e Arqueologia. III.Título.

CDD 709
306
701.18
701

ISBN 9788586572555

Índices para catálogo sistemático

Arte □História	709
Cultura □História	306
Crítica de Arte	701.18
Teoria da arte	701

X EHA - Encontro de História da Arte

Estudos transdisciplinares e métodos de análise

de 29 de setembro a 03 de outubro de 2014

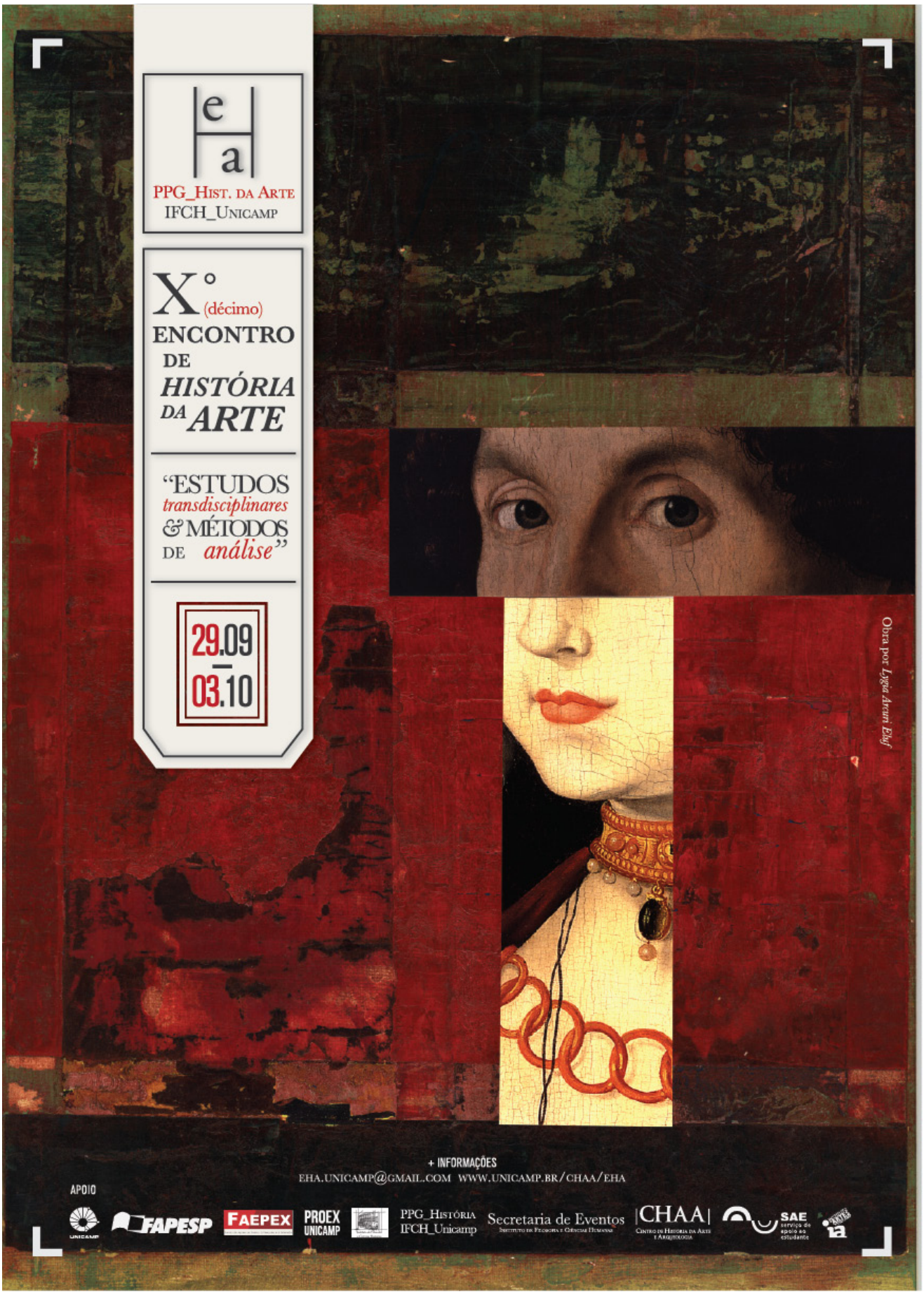
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP

Organizadores

Alexandre Pedro de Medeiros
Aline Gomes
Inácio Schiller Bittencourt Rebetez
Ianick Takaes
Gabriela Paiva de Toledo
Letícia Badan Palhares Knauer de Campos
Martinho Alves da Costa Junior

1a Edição

CHAA / IFCH-UNICAMP
Campinas - São Paulo
2017


e
a
PPG_Hist. da Arte
IFCH_Unicamp
X° (décimo)
ENCONTRO
DE
HISTÓRIA
DA ARTE
"ESTUDOS
transdisciplinares
& MÉTODOS
DE análise"
29.09
—
03.10
Obra por Lygia Arruri Elsf
+ INFORMAÇÕES
EHA.UNICAMP@GMAIL.COM WWW.UNICAMP.BR/CHAA/EHA
APOIO
UNICAMP
FAPESP
FAEPEX
PROEX
UNICAMP
PPG_História
IFCH_Unicamp
Secretaria de Eventos
CHAA
SAE

Apresentação

Em sua décima edição, o Encontro de História da Arte buscará refletir sobre os debates entre a História da Arte e as demais disciplinas, a fim de encontrar, por meio do contato com outros campos e pesquisadores, um ponto em comum, na análise das obras de arte. A História da Arte é por excelência uma ciência transdisciplinar, que ao longo dos séculos englobou não apenas o campo da história e das artes, mas a antropologia, a literatura, o cinema, a música, entre outros. A proposta deste ano é de colocar em contato estudiosos que trabalham com estas diversas áreas.

O tema do encontro atual paira sobre a rubrica de "estudos transdisciplinares e métodos de análise". A décima edição do EHA tem, portanto, como objetivo, apresentar os debates e diversas formas de abordagem do estudo com as imagens e com a História da Arte. Apesar da aparente disparidade dos temas, ambos possuem uma relação de concordância indiscutível. A transdisciplinaridade é uma ponte necessária, e através das diversas conexões entre disciplinas e ciências, são elaborados e postos em práticas os métodos e formas de análise dos quais os pesquisadores fazem uso. As mesas de debates, conferências e outras atividades se balizarão, desta forma, nos temas acima propostos.

Como um evento comemorativo, que celebra não apenas os dez anos de Encontro de História da Arte na UNICAMP, mas, sobretudo os vinte anos de Centro de História da Arte e Arqueologia da mesma universidade, o EHA busca, nesta décima edição, ampliar sua programação a fim de celebrar essas duas datas importantes para a consolidação e divulgação dos estudos de História da Arte no Brasil.

Sumário

Entre Cristo e os homens, entre o bem e o mal: novas interpretações sobre a “Guirlanda de flores e frutos com o retrato de Guilherme III de Orange” (ca. 1665) de Jan Davidsz de Heem 14
ALCIMAR DO LAGO CARVALHO

O real como trauma nos Guevaras de Claudio Tozzi 23
ALEXANDRE PEDRO DE MEDEIROS

Procedimientos digitales en el Arte Impreso. Apuntes para el análisis de obras 32
ALICIA KARINA VALENTE

Alair Gomes: Glimpses of America e a Praça da República 43
ALINE FERREIRA GOMES

A tradição da pintura pitoresca na obra de Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944): o grupo das lavadeiras .. 53
ALINE VIANA TOMÉ

Hélio Oiticica: arte e cidade 62
ANA CAROLINA FRÓES RIBEIRO LOPES

Trisha Brown e Laurie Anderson: performance como ação Política 74
ANDRÉIA PAULINA COSTA

Entre a enciclopédia e o dicionário como escritas históricas 84
ANTÔNIO LEANDRO GOMES DE SOUZA BARROS

O Carmo de Mariana: reflexões para um restauro 93
BENJAMIM SAVIANI

A problemática construção dos heróis barrocos brasileiros Aleijadinho e Padre Jesuíno do Monte Carmelo na crítica artística de Mário de Andrade..... 104
BRUNA MAYER COSTA, MARIANA MACEDO TREVISAN, MATHEUS HENRIQUE GONÇALVES SILVA

Imagens da Capoeira na revista O Cruzeiro 113
BRUNO PINHEIRO

A Instauração De Um Acesso Entre A Memória Da Imagem E A Fotografia Futurista 124
CAROLINY PEREIRA

A fotografia nos primeiros anos da obra de Carlos Pasquetti 132
CLÁUDIO BARCELLOS JANSEN FERREIRA

Capela de nossa senhora do Rosário de Lorena – Uma pequena joia eclética no Vale dp Paraíba 141
CRISTIANA ANTUNES CAVATERRA

Hanna Levy e a história da arte brasileira como problema..... 153
DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN

Acerca de “almas penadas”: debates sobre criação e regulamentação do primeiro Curso Superior de História da Arte (1961-1978) 161
DANIELLE RODRIGUES AMARO

O assombro das imagens: observações sobre a fantasmagoria nos filmes de terror sobrenaturais contemporâneos..... 170
DIRCEU MARINS

Representações da Histeria. Arte e ciência a partir da “Iconographie Photographique de la Salpêtrière”..... 179
ÉDER SILVEIRA

Da sobriedade do gesto: o decoro na figura humana cinematográfica..... 185
EDSON PEREIRA DA COSTA JÚNIOR

A fotografia no museu histórico e no museu de arte: A assimilação das imagens de Theodor Preising em coleções do Museu Paulista e do MASP 195
ERIC DANZI LEMOS

O Realismo em Rossellini e Manet: um apelo ao sublime na imagem 202
EVANDRO JOSÉ DOS SANTOS

O excesso e a extravagância visual nos filmes de Xavier Dolan 211
FABIO DE FREITAS LEAL

A comunicabilidade entre homem e natureza na pintura de Eliseu Visconti 220
FABÍOLA CRISTINA ALVES

A representação dos animais em a Educalao faz tudo de Jean-Honoré Fragonard..... 229
FABRICCIO MIGUEL NOVELLI DURO

Primitivos e Selvagens – Lionello Venturi e o Surrealismo..... 241
FERNANDA MARINHO

Da tela ao palco:Pintura, teatro e revolução no Brutus de Jacques Louis David..... 247
FAVIA GIOVANA DESSOLDI

Ponto, linha, olho e plano: A aproximação de Mário Pedrosa à Gestalt 256
GABRIELA BORGES ABRAÇOS

Considerações sobre vestuários nas obras de arte e o museu de Indumentária de Sophia Jobim..... 264
GRACIANA P. DE ALMEIDA, FABIANA P. DE ALMEIDA

O imigrante japonês em São Paulo: na história e na pintura de Tomoo Handa 274
GUILHERME NANINI DA SILVA OLIVEIRA

Soy Gaudi: uma rapsódia plástica catalã moderna 282
JOÃO EDUARDO HIDALGO, MÁRCIA APARECIDA BARBOSA VIANNA, NELYSE SALZEDAS

Movimento Pixo: A cultura da pixação paulista e sua influência no Triângulo Mineiro 290
KAREN CHRISTYE FIDELIS

A Transdisciplinaridade na Obra Religiosa de Benedito Calixto: Historiografia, Arte e Teologia..... 299
KARIN PHILIPPOV

O açúcar nas festas barrocas: a arte efêmera nos séculos XVII e XVIII 305
ANGELA BRANDÃO, KLENCY KAKAZU DE BRITO YANG, FERNANDA DOMENECH

A morte de Orfeu ou a sobrevivência do páthos 314
LUCIANA MARCELINO

Entre tesselas e tons: o ressoar da devoção mariana na Basílica de Santa Maria Maggiore em Roma (século V) 322
LUDIMILA CALIMAN CAMPOS

Blue: filmando poesia, pintando palavras 333
LUIZ CARLOS ANDREGHETTO

A história e a cultura entrelaçadas nas obras de Anselm Kiefer e Frns Krajcberg 340
MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA

Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha: a produção sob a influência de Lívio Abramo 349
MARIANA DUARTE GARCIA DE LACERDA

Um estudo sobre o “São Francisco das Chagas”, do Museu de Arte Sacra de São Paulo..... 359
MARITSA SÁ FREIRE COSTA

Michel Foucault, historiador da arte? Algumas considerações a respeito da influência da filosofia foucaultiana na historiografia contemporânea..... 367
MARTA SOUZA SANTOS

Arte Moderna e Cinema Novo: Contrução Imagética de um Nordeste Estereotipado 374
NYCOLAS ALBUQUERQUE

O que é a fotografia hoje? 382
PAULA CABRAL TACCA

A obra de Agostino Balmes Odisio em Campinas 388
PAULA ELIZABETH DE MARIA BARRANTES

Faíscas e brilhos na escuridão: O neobarroco no cinema berlinense nos anos 1920 399
RENAN DE ANDRADE VAROLLI

Poéticas da matéria: apropriações no contexto da arte brasileira contemporânea 414
RENATA FAVARIN SANTINI

Albert Cavos e o Tratado da construção de teatros (1847) 421
RICHARD SANTIAGO COSTA

Barroquismo Contemporâneo: Matthew Barney e o Ciclo Cremaster 433
RODRIGO PEREIRA FERNANDES

Deliberar, incorporar e apropriar: reação ao "inconsciente tecnológico 443
RODRIGO HIPÓLITO

A arte na publicidade: Paintings 451
SANDRA TRABUCCO VALENZUELA

O abade Suger sobre os vitrais de Saint-Denis 461
SELENE CANDIAN DOS SANTOS

História da Arte e História do Paisagismo no Brasil – inter-relações na análise de projetos paisagísticos 469
SOLANGE DE ARAGÃO

O realismo socialista no clube de gravura de Porto Alegre: Iintersecções e disjunções 476
TALITHA BUENO MOTTER

Alguns apontamentos sobre Os Trabalhos de Eros: Wesley Duke Lee e fotografia 485
THALES CAETANO LIRA

Armadilhas da forma: as pinturas de Felice Varini 494
VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE

O processo de seleção nos primeiros anos das Bienais de São Paulo: protocolos e embates 498
VERENA CARLA PEREIRA

Entre Cristo e os homens, entre o bem e o mal: novas interpretações sobre a "Guirlanda de flores e frutos com o retrato de Guilherme III de Orange" (ca. 1665) de Jan Davidsz de Heem

Alcimar do Lago Carvalho[1]

Introdução

A partir de um estudo anterior, onde cem naturezas-mortas produzidas nos antigos Países Baixos durante o século XVII foram reunidas e analisadas sob o ponto de vista da representação de insetos, borboletas especialmente, ficou evidente a sua relação com alguns dos gêneros pictóricos da tradição cristã em termos de estrutura de composição (CARVALHO 2014; Carvalho em preparação), como predito nos artigos de BERGSTRÖM (1955a, b). Distintos padrões de coloração, forma e comportamento, correspondentes aos de espécies reais de borboletas, encontram-se repetidamente representados, em grande parte tendendo a formar pares antagônicos. Nessas pinturas, onde há uma forte tendência da representação de uma base definida e simetria bilateral, a luz flui da esquerda para a direita, contribuindo para o estabelecimento de áreas laterais opostas, uma mais iluminada à esquerda, e outra mais sombreada à direita, onde cada uma das borboletas do par tende a estar posicionada. A partir do recenseamento topográfico em nível de espécie das representações identificáveis de borboletas dessa amostra (n=162), reunidas em nível taxonômico de família, detectou-se: forte tendência de lateralidade na sua distribuição; sutil tendência de sua concentração na faixa mediana; predominância de espécies com asas de coloração branca ou amarela (família Pieridae) à esquerda, e com asas de padrão aposemático, com áreas negras entremeadas com faixas de cores quentes (família Nymphalidae), à direita. À semelhança das asas de morcegos, os padrões dessas últimas foram frequentemente utilizados na composição pictórica de demônios nos

1 Departamento de Entomologia, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro. Quinta da Boa Vista s/n, 20.940-040, São Cristóvão, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Países Baixos entre os séculos XV e XVII (CARVALHO 2010, 2014). Dessa forma, em conjunção com a presença e distribuição de outros elementos em várias das composições estudadas, onde predominam flores e frutos, essas puderam ser compreendidas como alegorias, no caso, análogas a tentações de santos, crucificações e, especialmente, juízos finais. Nessas naturezas-mortas, borboletas distintas cumpririam os papéis relativos aos anjos e demônios da iconografia cristã, sendo evidentemente seus equivalentes topográficos (Carvalho em prep.).

Em função de sua singularidade e complexidade, a famosa "Guirlanda de flores e frutos com o retrato de Guilherme III de Orange" (óleo sobre tela, 132 x 108 cm) de Jan Davidsz de Heem (Utrecht 1606-1683/1684 Antuérpia), incluída na amostra do estudo anterior, foi selecionada para ser analisada individualmente (Figura 1). Essa obra não datada, pintada em torno de 1665, encontra-se exposta no *Musée de Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, tendo sido tratada em alguns estudos (e.g. BERGSTRÖM 1956, p. 207-210; TAPIÉ 2000, p. 65, 72-73, 168; BOTT 2008, p. 54-55). Como registrado por Arnold Houbraken (1660-1719) em sua biografia sobre De Heem de 1718, essa foi encomendada por Jan van der Meer (bat. 1630- ca. 1696), também conhecido como Jan Vermeer van Utrecht, que pagou a De Heem dois mil florins pelo seu trabalho, um alto preço para a época (BOTT 2008, p.54). Com a perda repentina de suas posses, Van der Meer a oferta à Frederick Nassau de Zuylestein (1608-1672), tio do jovem Príncipe, no período em que foi governador (1659-1666), na esperança de um emprego. No século XVIII o quadro fez parte da coleção dos príncipes de Orange, no palácio Het Loo, em Apeldoorn (TAPIÉ 2000, p. 150). Em 1793 ele foi confiscado pelos republicanos franceses e levado para o Louvre, em Paris. Subsequentemente, como modelo espetacular de representação floral, a administração napoleônica o enviou para uma nova escola de pintura em Lyon ligada a indústria de seda. De lá, passou para o museu de arte da cidade, onde se encontra (BOTT 2008, p. 54).

Conhecido pintor de naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos, De Heem nasceu em uma família católica em Utrecht, passando a maior parte de sua vida entre Leiden, no norte protestante, e Antuérpia, no sul católico (SCHNEIDER 1994, p. 212). Pertenceu à Guilda de São Lucas de Antuérpia, uma das mais tradicionais instituições de representação de artistas e também de normatização das artes visuais da época. Lá, foi fortemente influenciado pela produção de Daniel Seghers (1590-1661), importante pintor e padre jesuíta, especializado em guirlandas e festões

de flores altamente realísticas pintadas no entorno de cartuchos com santos e símbolos religiosos (HAIRS 1998, p. 109).

Partindo do princípio que as naturezas-mortas produzidas nos Países Baixos do século XVII são expressões pictóricas coletivas em termos de sua estrutura de composição, tendo sido derivadas ou influenciadas por formas estabelecidas por séculos na tradição pictórica cristã (BERGSTRÖM 1955a, b), porém, sob pressão iconoclasta, e que, dessa forma, poderiam ser tratadas como formas descritoras e moralizantes de sua época, abrigando simbolismos disfarçados, este estudo teve os seguintes objetivos:

1) promover um levantamento dos elementos vegetais e animais incluídos no quadro em estudo, através de estudos prévios e o uso de guias;

2) evidenciar possíveis oposições entre elementos dispostos nos lados esquerdo e direito da pintura, em sintonia com o par de borboletas (Pieridae x Nymphalidae) detectado *a priori*, simbolizantes do bem e do mal;

3) pesquisar sobre o conteúdo metafórico contemporâneo relacionado a esses elementos, considerando a bíblia, livros de símbolos e emblemas, tais como os de Joachim Camerarius, o Jovem, publicados entre 1590 e 1604 (HARMS & KUECHEN 1986-1988), e estudos específicos.

4) correlacionar a estrutura de composição e posicionamento dos elementos em oposição no quadro com equivalentes topográficos em exemplos de outras formas pictóricas da tradição cristã;

5) contextualizar o elemento central do quadro, no caso uma representação do jovem Guilherme III de Orange.

Elementos biográficos

Guilherme III de Orange (1650-1702) nasceu em Haia, Província da Holanda, sendo o único filho de Guilherme II (1626-1650), Príncipe de Orange e Conde de Nassau, estatúder (*Stathouder*) de seis províncias e capitão-geral dos Países Baixos, e Maria Henrietta Stuart (1631-1660), princesa Maria de Orange, filha do rei Carlos II da Inglaterra. Oito dias antes de nascer, seu pai morreu de

varíola. Em função disso, muito se duvidou a respeito de sua futura condução para a liderança das províncias dos Países Baixos. Não obstante, a partir de 1672, conhecido como o "ano do desastre", após uma forte crise política advinda da invasão francesa promovida por Luís XIV, então com 22 anos, passou a estatúder de cinco das sete províncias da República dos Países Baixos. A partir de 1689, com 39 anos, reinou a Inglaterra, a Irlanda e a Escócia. Importante defensor do protestantismo, participou de várias guerras contra o citado rei católico Luís XIV de França em colisão com potências europeias protestantes e católicas.

Descrição do quadro e exposição de seus símbolos

Estruturado à semelhança de um brasão, o busto do jovem Príncipe ocupa a área central em um nicho, sobre um pedestal, estando contornado de elementos heráldicos de sua família e iconográficos cristãos, incluindo diversas flores, frutos e animais. Tais elementos, à primeira vista amontoados, mostram-se cuidadosamente escolhidos, vários antagonicamente posicionados em relação ao eixo bilateral de simetria. Somente em relação aos vegetais, 45 itens nominais diferentes foram previamente identificados (TAPIÉ 2000, p. 158). Uma echarpe laranja dá o limite do busto ao seu plinto, de onde pendem franjas douradas para o lado esquerdo, condição que em princípio indica uma valorização deste lado do quadro. O rosto do jovem Guilherme pode ter sido concebido a partir de um retrato pintado anteriormente por Abraham Ragueneau (1623-após 1681), quando tinha dez anos (ca. 1661) (BERGSTRÖM 1956, p. 208), do qual se conhecem algumas cópias da época, como àquela em exposição na *Mauritshuis* em Haia e outra vendida pela Sotheby's nos anos de 1990. Como registrado para várias pinturas análogas de Daniel Seghers, é possível que esse retrato tenha sido executado por algum retratista da época, talvez pelo próprio Jan van der Meer, amante de arte e pintor que encomendou a obra a De Heem.

Na faixa superior do quadro, acima do busto do Príncipe, cachos de uvas estão concentrados na área central. Tais "uvas místicas" foram um dos mais empregados símbolos eucarísticos, e podem ser interpretados como a presença do Cristo ressuscitado (BERGSTRÖM 1955, p. 304; JON-

GH 1974, p. 182). Essas, por sua vez, estão sob a auréola alegórica de um girassol, que pode ser interpretado como o próprio sol, ou mesmo Deus Pai, contornado por poucas violetas, símbolo da humildade e dos humildes. Essas são as únicas flores nessa área do quadro. Folhas e frutos foram representados como que atacados por insetos, sendo que alguns destes estão em evidência, como o besouro *Melolontha melolontha* (Scarabeidae), praga generalista de raízes, a borboleta *Gonepteryx rhamni* (Pieridae), e a mariposa *Sparganothis pilleriana* (Tortricidae), praga das videiras.

A cada lado do busto do Príncipe, voltadas para o centro, representações de águias reais *Aquila chrysaetos* empunham uma cornucópia, símbolo de prosperidade, de onde emanam frutos em abundância para a área superior. Enquanto a da esquerda ostenta com o seu bico, voltado para o alto, uma coroa de louros, símbolo da vitória e da vida eterna (IMPELLUSO 2004, p. 38), em atitude de laurear o príncipe, exibindo frontalmente dois dedos da perna que a sustenta no solo, a da direita exibe três dedos, e porta em seu bico um ramo de laranjeira florido, um dos símbolos da Virgem Maria e do casamento, e, também, da Casa de Orange, porém, severamente atacado por pragas. Alguns frutos pendem à frente das águias, onde se destacam um ramo com cinco cerejas sobre a da esquerda, e frutos de trepadeiras cucurbitáceas, prováveis buchas, cabaças ou pepinos, sobre a da direita. As cerejas são símbolos do paraíso, da vida eterna, da paixão e do sangue de Cristo na cruz (IMPELLUSO 2004, p. 163; BOTT 2008, p. 12), e como estão em número de cinco, podem se referir às Suas chagas. Os frutos das cucurbitáceas, por sua vez, apresentam conotações negativas na tradição cristã, visto que embora grandes e de aspecto convidativo, possuem pouco valor nutricional (IMPELLUSO 2004, p. 177). O pepino, em especial, simboliza a perdição humana e o pecado, e como se reproduz rapidamente é considerado como possuidor de uma força descontrolada e cega (IMPELLUSO 2004, p. 175).

Na área inferior ao nicho, uma guirlanda de flores, composta sobretudo por rosas brancas e vermelhas, simbolizantes das famílias de origem materna do Príncipe, York e Lencastre, respectivamente (BOTT, 2008, p. 54), representam a humanidade ou o povo dos Países Baixos. Formigas, aqui, prováveis símbolos de degeneração, encontram-se espalhadas sobre elas. Além do emblemático par de borboletas composto por uma *Anthocharis cardamines* e uma *Vanessa atalanta*, borboletas de ampla distribuição na Europa, anjo e demônio, respectivamente, no microcosmo entomológico (CARVALHO 2014; Carvalho em prep.), posicionadas nos extremos laterais desse

arranjo, elementos florais indicam igualmente oposições entre as áreas laterais inferiores da pintura. À esquerda de um lírio laranja, preponderante no centro da guirlanda, uma possível tradução botânica para a própria figura do Príncipe ou da Casa de Orange, se destacam um viçoso lírio branco, símbolo botânico maior da pureza, da castidade e de Cristo (e.g. BERGSTRÖM 1955, p. 304; TAPIÉ 2000, p. 148), e um cardo, símbolo tradicional de Seu martírio e da virtude protegida por espinhos (TAPIÉ 2000, p. 147). À direita, por sua vez, se destacam a haste de uma peônia vermelha, completamente despetalada, e um ramo de camomilas, símbolos da decadência e da doença, respectivamente (BERGSTRÖM 1955a, p. 304).

A guirlanda de flores descrita se espraia instável pelo dorso de um leão, que, temporariamente tranquilo, se entretém com uma laranja, símbolo da Casa de Orange. A figura do leão, uma constante na simbologia heráldica dos Países Baixos, além de ter sido incluído nos brasões da maior parte das províncias, deu forma a seu contorno físico em muitos mapas a partir da segunda metade do século XVI ("*Leo Belgicus*"). Em uma representação personificada dos Países Baixos, incluída no frontispício de um livro contemporâneo a Guilherme III, um leão praticamente serve de tapete, confirmando-o como símbolo do próprio solo deste País (ZESEN 1660).

Discussão e considerações finais

Como em outras naturezas-mortas do período, a "Guirlanda de flores e frutos com o retrato de Guilherme III de Orange" de De Heem apresenta uma grande afinidade estrutural, assim como notáveis correspondências topográficas e simbólicas, com os juízos finais produzidos nos Países Baixos entre os séculos XV e XVII (e.g. CARVALHO, 2010). A imagem do Príncipe Guilherme III, em posição central, assume a posição relativa à de São Miguel Arcanjo, ou a da personificação clássica da justiça, da sabedoria e da guerra (Palas Atena), estando posicionada verticalmente entre elementos simbólicos do Cristo ressuscitado e da humanidade sob judicia, e horizontalmente entre os "positivos", à esquerda, e os "negativos", à direita, ocupando áreas respectivamente correspondentes ao pórtico do céu e da boca do inferno.

Diante das evidências, o par de águias em oposição, exibindo dois e três dedos de suas pernas, contornadas de elementos positivos e negativos, respectivamente, são prováveis alusões ao Calvinismo e ao Catolicismo. Animal solar, a águia é vista em muitas culturas como psicopompo, condutor das almas para os céus, para a morada dos deuses. A simbologia relativa a essa ave é tão rica, que foram destinados para o seu tratamento 17 dos 100 emblemas do livro dedicado aos animais voadores de Joachim Camerarius (HARMS & KUECHEN 1986-1988), mas passagens dos evangelhos de Mateus (24:28) e Lucas (17:37) podem ser esclarecedoras para o caso: "onde estiver o cadáver (ou o corpo), ali se reunirão as águias" (comprovadamente não abutres). Para a mística cristã, o corpo ou cadáver, em primeiro lugar é o de Jesus, onde os apóstolos se transformarão em águias para levar a toda a terra o Ressuscitado e para fazê-la alimentar-se Dele (MIRANDA 2003, p. 360). Dessa forma, essas podem representar tais facções do cristianismo. O Calvinismo, religião oficial do estado das Províncias Unidas do Norte, com ênfase mais literal das escrituras e renúncia à alegorese, acaba por tirar o foco do Espírito Santo na doutrina da Santíssima Trindade. Dessa forma, ocorreu na época uma leitura binitarista – esquema Pai-Filho, onde o Espírito Santo não seria considerado como uma pessoa separada, mas como uma espécie de amor que liga o Divino Filho ao Todo Poderoso Pai, e que emana através do universo, na criação, para os todos os crentes.

A famosa pintura contemporânea "Pescaria de Almas" (1614) de Adriaen Pieterszoon van de Venne (1589-1662) (*Rijksmuseum*, Amsterdã), igualmente inspirada em uma cena de juízo final, representa o embate entre protestantes calvinistas e católicos nos Países Baixos (DOMINICUS-VAN SOEST 2003, p. 24). A pintura visualiza as palavras de Cristo aos seus discípulos como "pescadores de homens" (Mateus 4:19; Marcos 1:17; Lucas 5:10). Como nas gincanas, os dois grupos se posicionam a cada margem de um rio, os protestantes calvinistas à esquerda e os católicos à direita. Os protestantes, melhor sucedidos, atraem e resgatam as almas utilizando unicamente a Bíblia e legendas das virtudes cristãs (esperança, fé e caridade). Os monges católicos, por sua vez, quase a pique, utilizam incenso e música como iscas. Na margem esquerda, os líderes do norte estão bem alinhados, o sol está do seu lado e árvores copadas sobressaem. Os menos numerosos dignitários flamengos estão na margem direita, onde se destaca uma árvore parcialmente seca que abriga em seu tronco uma espécie de oratório. Como nas cenas tradicionais de juízo final há um arco-íris na parte superior ligando os dois lados. Sua parte central, mais alta, onde Cristo estaria representado de frente, está inteligentemente fora do domínio pictórico do quadro.

Com a morte de Guilherme II em 1650, ano de nascimento de Guilherme III, a primeira era dos estatúderes, a pouco iniciada após a longa Guerra dos 80 anos (1568-1648), se vê em meio a uma forte crise política. A manutenção do poder ligado à casa de Orange nesses anos dependeu unicamente da lealdade e apoio dos Orangistas e de seu partido. Esses tinham fortes expectativas de que o jovem William III, fosse educado adequadamente e que um dia pudesse assumir o poder e manter a tradição política e militar de sua Casa, e foi através de seu forte engajamento que, de fato, isso acabou por ocorrer. Nesse contexto, podemos compreender o posicionamento ideológico e a função da pintura de De Heem: trata-se de um sofisticado manifesto burguês de exaltação à dinastia dos Orange – arte e conhecimento empírico da natureza amalgamados, ao serviço da religião e da política.

Referências bibliográficas

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: A arte holandesa no século XVII** (Texto & Arte, 16). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BERGSTRÖM, Ingvar. Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life: I. **The Burlington Magazine**, v.97, n.631, p. 303-308, 1955a.

_____. Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life: II. **The Burlington Magazine**, v.97, n.632, p.342-347+349, 1955b.

_____. **Dutch still-life painting in the seventeenth century**. London: Faber and Faber, 1956.

BOTT, Gian Casper. **Still life**. Köln: Taschen, 2008.

CARVALHO, Alcimar do Lago. Butterflies at the Mouth of Hell: traces of biology of two species of Nymphalidae (Lepidoptera) in European paintings of the fifteenth century. **Filosofia e História da Biologia**, v.5, n.2, p.177-193, 2010.

_____. Borboletas entre o céu e o inferno: o confronto entre os Pieridae e os Nymphalidae (Insecta: Lepidoptera) nas naturezas-mortas dos Países Baixos no século XVII. **Anamorfose**, v.2, n.1, p.1-15, 2014.

DOMINICUS-VAN SOEST, Marleen. **Rijksmuseum: The Masterpieces Guide**. Amsterdã: Rijsmuseum Amsterdam, 2003.

HAIRS, Marie-Louise. **Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle** (Collection Référence). Tournai:

La Renaissance du Livre, 1988.

HARMS, Wolfgang & KUECHEN, Ulla-Britta. **Joachim Camerarius' Symbola et emblemata (1590-1604)** (vols 1, 2). Graz: Akademische Druck- und Verlags-Anstalt, 1986/1988.

IMPELLUSO, Lucia. **Nature and its symbols**. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2004.

JONGH, Eddy de. Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries. **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, v.7, n.4, p.166-191, 1974.

MIRANDA, Evaristo Eduardo. **Animais Interiores. Os voadores**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

SCHNEIDER, Norbert. **Still Life**. Köln: Taschen, 1994.

TAPIÉ, Alain. **Les sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture du XVIIe siècle**. Paris: Adam Biro, 2000.

ZESEN, Philipp von. **Leo Belgicus hoc est, Reipublicae Belgarum foederatae ab ipsis Batavorum incunabulis exorsa descriptio**. Amsterdã: Lodewijk Elzevier & Daniel Elzevier, 1660.



Figura 1. Jan Davidsz de Heem (Utrecht, 1606 - Antuérpia, 1683-1684), "Guirlanda de flores e frutos com o retrato de Guilherme III de Orange" (ca. 1665), *Musée de Beaux-Arts de Lyon*, Lyon (Fonte da imagem: Wikimedia Commons).

O real como trauma nos Guevaras de Claudio Tozzi

Alexandre Pedro de Medeiros[1]

No dia seguinte à morte de Ernesto Guevara de la Serna, em 9 de outubro de 1967, o artista visual paulistano Claudio Tozzi iniciou sua série de trabalhos produzidos sob o signo da morte de "Che" com "Guevara Vivo ou Morto".[2] Logo após apareceram "Guevara", "Guevara Morto" e inúmeras variações, sendo talvez a mais conhecida aquela bandeira Guevara que aparece segurada por Hélio Oiticica em uma fotografia de 1968.

Desse modo, a inquietação inicial de um historiador, que está habituado com obras da arte pop estadunidense, tem a ver com a semelhança entre a operação de Tozzi e aquela efetuada por Andy Warhol em relação a Marilyn Monroe, desde a "Marilyn Monroe de Ouro" (ver Figura 1), realizada logo após a morte da atriz em 5 de agosto de 1962. Aqui assinalo que a comparação entre os artistas não é mera impressão, pois o brasileiro foi um dos artistas visuais de seu tempo que mais esteve próximo do espírito pop[3], principalmente no que diz respeito ao estudo do estatuto da imagem e sua repetição na sociedade contemporânea.

O realismo traumático em Claudio Tozzi

Nesse sentido, inicio esta comunicação discutindo brevemente a obras citadas acima como momentos de desvelamento. Henri Maldiney nos lembrou quando veio à São Paulo em 1989 que "a arte é uma forma e uma via de abertura à realidade".[4] Sabendo que o fenomenólogo francês era leitor de Martin Heidegger, não podemos encarar a proximidade no pensamento entre ambos como algo ocasional. Pois, referindo-se a "Um par de sapatos" (1886), de Vincent Van Gogh, o filósofo alemão diz que, ao pôr a descoberto o embate entre mundo e terra, a obra faz aparecer e mantém

1 Mestrando em História da Arte pelo PPGH/IFCH/UNICAMP. E-mail: royquaker@live.fr

2 TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 05 de jun. de 2014. Entrevista. p. 4.

3 OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. 1993. 320 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. p. 221.

4 MALDINEY, Henri. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014. Conferência realizada no MASP em 25/10/1989. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar. p. 1.

uma verdade como um desvelamento, assim, revelando os sapatos em sua verdade, isto é, o ser-utensílio do utensílio sapato.[5]

Dessa maneira, voltando aos Guevaras e às Marilyns, minha tese é de que a repetição operada exaustivamente por Tozzi e Warhol revela o ato automático e autista do espetáculo – mesmo que de maneira ambígua, principalmente no caso estadunidense –, isto é, a forma de vida da sociedade de produção e consumo em série. Aqui creio que os dois artistas compreendem a tese 4 de Guy Debord em "A sociedade do espetáculo", na qual as relações sociais são mediadas por imagens.[6] De certo modo, a discussão alcança a conclusão de que o sujeito contemporâneo se constrói nas/pelas imagens. Ou seja, no caso de Marilyn Monroe e "Che" Guevara, o que podemos falar além de que eles são as imagens? Há um sujeito por trás dessas imagens? Se há, ele é tangível?

Tais interrogações se tornam ainda mais pungentes quando lembramos da maneira como a cultura popular se refere a Marilyn e a "Che": como ídolos. Etimologicamente, a palavra do grego clássico *eídolon*, da qual vem ídolo, significa fantasma, designando "a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem *é* a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo".[7] Logo, acredito que há uma redundância tanto em Warhol quanto em Tozzi. Foco no segundo e digo que há uma fixação obsessiva na imagem de Guevara – que há também no primeiro –, a qual na operação de repetição desvela o ser-imagem da imagem Guevara: a condição duplo da imagem como morte e do mártir como aquele que morre para testemunhar sua fé.[8] É o paradoxo do morrer para viver.

Nesse sentido, creio que nesse desvelamento da verdade do ser do ente imagem, essa última guarda uma relação problemática com o morto, no sentido de que há uma impossibilidade de sabermos *o* morto. Entretanto, ao mesmo tempo há uma realidade que se abre na obra de arte. Eu gostaria de assinalar que essa realidade se apresenta na forma de traumatismo.

Em janeiro e fevereiro de 1964, Jacques Lacan, no seminário intitulado "O inconsciente e a repetição", definiu o real como trauma enquanto encontro faltoso. Nessa dimensão de faltoso,

5 HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 44.

6 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

7 DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 23. Grifo do autor.

8 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008. p. 35.

o real é da ordem do irrepresentável ou inassimilável.[9] Retomando Sigmund Freud, temos que a integração de um acontecimento traumático a uma economia psíquica, no sentido de o articular a uma ordem simbólica, dá-se como uma das funções da repetição. Faz-se necessário assinalar que a ideia freudiana de repetição não está ligada à reprodução – como representação ou simulação.[10] Desse modo, ao aproximarmos essa questão da arte, somos levados ao arrebatamento que uma obra de arte nos causa, como um choque, que Jean Bazaine comparou não a uma perda de contato com o chão, mas com uma perda de pé, da base que sustenta o corpo.[11] O primeiro evento traumático é como um choque, o qual é significado através de um processo de recodificação através de outros eventos que o repetem, como antecipação de futuros e reconstrução de passados. Ou seja, como *Nachträglichkeit*, conceito utilizado por Freud no caso do "Homem dos lobos" que pode ser traduzido como *a posteriori* ou só-depois.

Nesta via, considero que a série de trabalhos realizados por Claudio Tozzi em torno da morte de "Che" Guevara apresenta um realismo traumático. Portanto, como um memorial de Tozzi a Guevara, sendo o primeiro simpático ao segundo, há aí uma certa fixação obsessiva melancólica por parte do artista, que repete exaustivamente fotografias do guerrilheiro argentino em inúmeras obras. Dessa maneira, comparo os Guevaras de Tozzi às Marilyns de Warhol, pensando que, como Hal Foster, nas repetições acontecem tanto uma fuga do significado traumático quanto uma abertura a ele, isto é, como ato de repetir que protege do real, bem como que aponta para ele.[12]

Ao mesmo tempo, é preciso assinalar que foram utilizadas diferentes imagens de Guevara nas obras de Tozzi. Através de um mapeamento, concluí que há três vias retratísticas de Guevara: o "Guerrilheiro Heroico" (1960), de Alberto Korda, fotógrafo integrado à Revolução Cubana e que acompanhava Fidel Castro, a qual funda o discurso heroico do revolucionário argentino e é tida hoje como a fotografia mais reproduzida de todos os tempos; por outro lado há um conjunto de fotografias datadas de 7 de janeiro de 1959, de Joseph Scherschel – fotógrafo da revista "Life" que cobria uma matéria em Havana –, que apresentam um "Che" falível, com o braço esquerdo fraturado e um tom despojado assinalado pelo charuto no canto da boca; e ainda há as fotografias

9 LACAN, Jacques. *O Seminário* – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 57.

10 FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 40-43.

11 BAZAINE, Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Floury, 1948. p. 59.

12 FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 127.

produzidas por Freddy Alborta e Gustavo Villoldo de Guevara morto, as quais fundaram o discurso do martírio do revolucionário.

Em seu processo de criação artística, Claudio Tozzi fez uso de imagens das três vias apresentadas acima. Contudo, eu gostaria de destacar a fotografia utilizada em "Guevara Vivo ou Morto", a qual pertence, segundo minha classificação, ao segundo grupo, do "Che" falível. Se esse painel foi a obra inaugural desse realismo traumático, por que o artista, ao fazer sua homenagem a Guevara, não utilizou o "Guerrilheiro Heroico"? Essa talvez não seja a melhor pergunta a ser feita. Entretanto, destaco novamente a semelhança da operação de Tozzi e Warhol: a fotografia de Marilyn utilizada pelo artista estadunidense em "Marilyn Monroe de Ouro" era também uma imagem despojada, descontraída, um *still* para o filme "Niagara" de 1953. No caso de Tozzi, há outro dado a ser ressaltado: Guevara fuma e, ao mesmo tempo, ri. Assim, somos levados a pensar em um ato de riso diante da morte. Daquele que ao rir se entrega a sua condição de ser mortal e que talvez saiba que se morre para não morrer.

"Guevara vivo ou morto": violência contra a obra de arte

De 1967 a 1968, Claudio Tozzi articulou pesquisa formal e comprometimento político no sentido de produzir uma arte que fosse crítica à ditadura militar brasileira. Para Miguel Chaia, a arte crítica é uma das relações básicas entre arte e política que é estabelecida "a partir de uma aguçada consciência crítica do artista"[13], isto é, a forma de o artista a partir do gozo de sua liberdade individual lançar proposições e críticas à sociedade em que vive enfatizando o caráter comunicativo e libertário da arte. Deste modo, não é necessariamente a obra que é carregada de intenção política, porém, a atuação do artista que produz a obra é que é próxima da política.

Neste sentido, no texto "A Arte na Sociedade Unidimensional", de 1967, Herbert Marcuse interpreta de modo otimista um novo devir da arte. Para o filósofo alemão, a morte da arte significava a morte de uma linguagem tradicional que lhe parecia incapaz de comunicar o mundo contemporâneo, principalmente as manifestações da juventude rebelde que colocavam em pauta a linguagem artística como linguagem revolucionária.[14] Pois se a arte, através da faculdade cog-

13 CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: _____ (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. p. 22.

14 MARCUSE, Herbert. A Arte na Sociedade Unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 259.

nitiva da imaginação, guarda sua afinidade com a liberdade, em uma realidade em que o sentido e a ordem são impostas pelos meios de repressão, "as artes por si mesmas assumem uma posição política: a posição do protesto, da repulsa e da recusa".[15]

"Guevara Vivo ou Morto" (ver Figura 2), de 1967, foi produzido em homenagem ao argentino Ernesto Guevara, uma das lideranças guerrilheiras da Revolução Cubana de 1959 e morto em 1967. A formulação dessa obra estava marcada pela rede de sociabilidades do artista paulistano que atuaria na Ação Libertadora Nacional (ALN) de Carlos Marighella, bem como por seu comprometimento político de crítica ao estado de exceção vivido no Brasil naquele período. No momento em que criou este trabalho, Claudio Tozzi estava preocupado em experimentar em suas obras imagens reproduzidas pelos meios de comunicação de massa e fotografias produzidas por ele, como podemos perceber em sua fala sobre a primeira obra produzida após a morte de Guevara:

Era parte de um trabalho que eu vinha fazendo. Eu fiz uma série de trabalhos que pegavam todas as passeatas, pegavam toda a movimentação que houve depois de [19]64. Eu coletava uma série de imagens, que tinha um arquivo muito grande, as imagens publicadas em revistas e em jornais. Trabalhava no ateliê ou pelo processo de solarização da luz, da fotografia, ou por alto contraste, desenhava no papel vegetal recriando a ideia. Logo que o Guevara morreu, em outubro, no dia seguinte eu comecei a fazer esse trabalho. Já tinha uma série de imagens daqueles quadros de "Luta" e de "Fome". Então, eu fiz um painel que era "Guevara Vivo ou Morto", que tinha toda a questão da procura, do achado, do encontro, do desencontro, aquelas coisas todas e fiz esse quadro como uma homenagem a toda a revolução que ocorria no mundo inteiro.[16]

Deste modo, o painel funda uma série de repetições da imagem de Guevara no trabalho de Tozzi a fim de uma integração do trauma a uma economia simbólica, mas não só, pois ele nos abre para uma realidade, apresenta-nos um mundo que é esse da criminalização da guerrilha, da transformação de Guevara em alguém que ser quer "vivo ou morto", dada a sua periculosidade. Ao mesmo tempo, as imagens laterais ao Guevara – já trabalhadas por Tozzi nos trabalhos "Luta" (acima) e "Fome" (abaixo) – indicam-nos um mundo de miséria a ser transformado pelo embate

15 Ibid., p. 262.

16 TOZZI, op. cit., loc. cit.

revolucionário. A empatia do artista em relação ao guerrilheiro não era ocasional, pois a produção de um memorial a Guevara se relacionou também pela proximidade de Tozzi com algumas pessoas que viriam a participar posteriormente da Ação Libertadora Nacional (ALN):

C. T. – Tinha na FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo] um grande arquiteto, professor, que era o Farid, muito ligado ao Joaquim Câmara Ferreira e ao Marighella. A gente tinha um grupo também com algumas pessoas da Filosofia, um colega de classe meu, muito meu amigo, que eu conheço desde que tinha mais ou menos 14 anos. Ele morava em Mogi das Cruzes e eu ia passar as férias muito lá e era meu amigo já de longa data, que é o Antônio Benetazzo, também artista e que fazia FAU e Filosofia. A gente conversava muito, principalmente essa questão da linguagem das artes plásticas. Daí, eu pertencia a esse grupo todo e a gente fez várias ações.

A. M. – Mas a tua participação era mais ligada à estética?

C. T. – Não, tinha esse grupo de seis pessoas que era uma unidade base. Era totalmente clandestina e tinha essa atuação que era dentro das artes plásticas, de você fazer um trabalho. Eu lembro que quando eu fiz o "Guevara [Vivo ou Morto]" em [19]67, logo que ele tinha morrido – no dia seguinte eu já peguei as imagens, já fiz o quadro – e o Câmara foi ver lá e "puxa, essa é a grande obra!". Depois esse trabalho foi muito exposto, foi para Brasília, foi destruído, voltou para o meu ateliê. Depois de uns três anos totalmente arrebentado eu reconstruí e agora está no MALBA, que é importante porque o Guevara é argentino. O quadro está lá.

A. M. – Como tu conseguiste expor o "Guevara Vivo ou Morto" em Brasília?

C. T. – Foi um Salão que foi organizado, acho que, pelo Frederico de Morais e ele convidou um grupo de artistas daqui [São Paulo]. A gente mandou uma série de obras, porque era um Salão bastante importante. Daí, foi para lá, o júri escolheu, porque tinha júri, hoje tem a figura do curador que ele escolhe o que vai, mas na década de sessenta você participava mesmo, você mandava um trabalho e os Salões que te divulgavam o trabalho.

A. M. – Mas aí foi destruído?

C. T. – É, foi fechado o Salão, o trabalho foi destruído – não sei como, e depois voltou para cá, para a Secretaria de Cultura [inaudível] uns dois, três anos [silêncio] acho que mais, porque eu já tinha mudado para o outro ateliê da Minas Gerais, aí eu reconstruí. Aproveitei a parte que ainda tinha e reconstruí os pedaços.[17]

O salão a que o artista se refere é o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, ocorrido em Brasília no final de 1967. Nesta exposição o trabalho de Tozzi foi depredado por um grupo de policiais, os quais operaram uma forma de violência política contra aquele corpo próprio da obra, em uma atitude de assinalar e exterminar tudo aquilo que é o outro, considerado subversivo e terrorista por aqueles que estavam ajustados à ditadura civil-militar brasileira (ver Figura 3).

Considerações finais

Nesta via, pensando a obra enquanto corpo, podemos ver nas cicatrizes – pois Tozzi reconstruiu o trabalho mantendo fragmentos do painel depredado – as marcas da violência política operacionalizada pelo aparato repressor da ditadura. Neste evento, no qual se opera um novo choque, Claudio Tozzi sofre uma tortura fundada na destruição de seu painel. Assim, é possível compreender a própria obra enquanto testemunha da violência operada sobre ela, bem como do autoritarismo vivido naquele momento no Brasil.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008

BAZAINE, Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Floury, 1948.

CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: _____ (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

17 TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista. p. 5-6.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LACAN, Jacques. *O Seminário* – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MALDINEY, Henri. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014. Conferência realizada no MASP em 25/10/1989. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar.

MARCUSE, Herbert. A Arte na Sociedade Unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. 1993. 320 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista.

_____. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 05 de jun. de 2014. Entrevista.

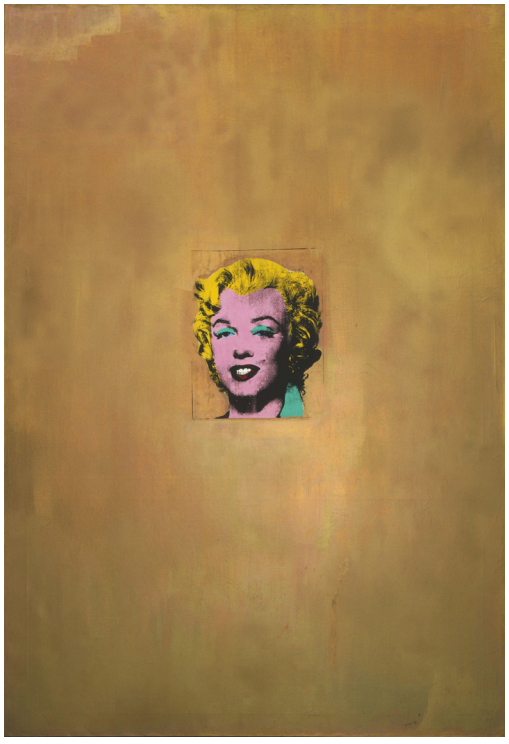


Figura 1 – Andy Warhol. *Marilyn Monroe de Ouro*. 1962. Serigrafia sobre pintura polimerizada sintética sobre tela. 211,4 × 144,7 cm. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York.

Fonte: MoMA Learning. Andy Warhol. Gold Marilyn Monroe. 1962. Disponível em:<http://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962>. Acesso em: 25 set. 2014.



Figura 2 – Claudio Tozzi. *Guevara Vivo ou Morto*. 1967. Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado. 175 × 300 cm. Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires.

Fonte: KLINTOWITZ, Jacob. *Claudio Tozzi*: o universo construído da imagem. São Paulo: Valoart, 1989. p. 23.

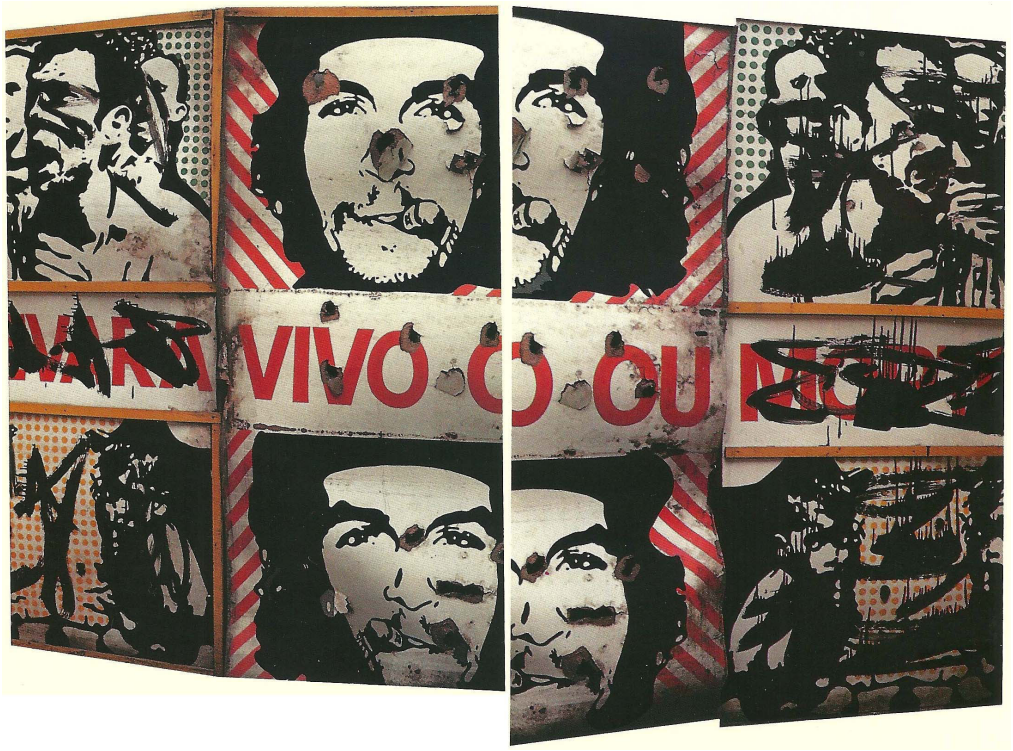


Figura 3 – Detalhe do painel violentado no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal em 1967.

Fonte: MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção*: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi. Rio de Janeiro, Revan, 1989. p. 34-35.

Procedimientos digitales en el Arte Impreso. Apuntes para el análisis de obras

Alicia Karina Valente[1]

Resumen

Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación: "Las herramientas digitales; aportes estéticos, técnicos y pedagógicos al arte impreso" desarrollado por la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. En el marco de ese proyecto, en este trabajo se abordarán algunos aspectos del impacto de las herramientas digitales en la disciplina del Grabado y el Arte Impreso.

Históricamente el grabado ha estado determinado por los avances técnicos, mediante una asimilación y reformulación permanente. Ya con la mecanización de los sistemas de impresión y el afianzamiento de las técnicas fotomecánicas, se produjeron cambios importantes en los modos de hacer de la disciplina que introdujeron rasgos diferenciados de imagen, así como en las formas de circulación y los criterios de validación.

La incorporación de procedimientos relacionados con nuevas tecnologías ha producido nuevos desplazamientos de los límites de la disciplina, impulsando cambios tanto en la dimensión técnica como en la estética, y generando nuevos modos de operar que los emparentan con prácticas del arte contemporáneo. Así, el acercamiento a estos nuevos rangos de imagen y de impresos precisa un abordaje de carácter conceptual, que sea crítico y reflexivo sobre la disciplina y su reconocimiento.

A la luz de estas cuestiones se propone analizar las producciones realizadas por el grupo de docentes/artistas miembros de la cátedra que desarrolla este proyecto de investigación, en el marco de una exposición colectiva realizada en la ciudad de La Plata en el año 2013. Se buscará esta-

1 Licenciada y Profesora en Artes Plásticas, Orientación Grabado y Arte Impreso, y Profesora con Orientación Escultura por la Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Maestranda en Estética y Teoría del Arte, FBA, UNLP. Ayudante Interina e integrante del Proyecto de Investigación "Las herramientas digitales; aportes estéticos, técnicos y pedagógicos al arte impreso" de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica, FBA, UNLP. Becaria de Investigación Tipo A, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP.

blecer una acercamiento a las obras para reflexionar sobre los procedimientos digitales, así como abordar aspectos de obra única/ obra múltiple a partir de las nuevas características de la matricería, la circulación y el soporte de las producciones de obra gráfica contemporánea.

Introducción

El proyecto de investigación en el que se inscribe el presente trabajo busca analizar los impactos de las nuevas tecnologías digitales en la producción de impresos artísticos que se trabajan en la disciplina. Atentos a una digitalización de la cotidianeidad, la cátedra que desarrolla este proyecto acredita en la importancia para el artista de apropiarse de los recursos y tecnologías de su época, algo que ha sido una característica del grabado desde sus inicios. Así, este proyecto pretende mediante una exploración crítica, realizar una permanente actualización de técnicas y procedimientos, para su puesta en práctica en experiencias de enseñanza-aprendizaje relacionadas con la producción de "impresos artísticos". Parte del desarrollo de este proyecto consiste en la exploración de estos recursos por parte de los docentes en su producción artística personal, como es el caso de las obras expuestas en la muestra de cátedra realizada en el marco de la Muestra de Cátedras del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes, y que fue realizada en las salas de exposición del Teatro Argentino de la ciudad de La Plata en octubre de 2013.

En este trabajo se hará referencia a algunos antecedentes referidos a las vinculaciones de diferentes tecnologías en relación con la disciplina, para reflexionar sobre algunas modificaciones producidas por las nuevas tecnologías digitales en el concepto de estampa y las nuevas características de la matricería, entre otras. Finalmente se abordarán las obras realizadas por los docentes para la exposición del Teatro Argentino para analizar algunos ejemplos a la luz de las reflexiones desarrolladas en este trabajo.

Antecedentes

Con el auge de la reproductibilidad técnica que señalara Walter Benjamin[2] producida por la

2 BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.** Publicado en BENJAMIN, Walter. Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires: Taurus, 1989.

mecanización de los sistemas de impresión y la consolidación de técnicas fotomecánicas, las disciplinas artísticas fueron afectadas ya sea por la llamada "pérdida del aura" de la obra única así como por los cuestionamientos a los criterios de validación tradicionales y los espacios de circulación consolidados. De todas, la disciplina del grabado fue quizá la que tuvo un menor impacto dada su concepción histórica de original múltiple.

"La práctica artística (…) viene incorporando los nuevos medios- primero la fotografía y el cine, después el video y el ordenador- y los nuevos sistemas de telecomunicación- primero el correo y el teléfono, después la televisión e internet-ejerce gran influencia , principalmente a partir de los años sesenta, en el paulatino abandono de las pretensiones academicistas y ortodoxas de mantener las limitaciones tanto del arte respecto a las técnicas tradicionales y a los ámbitos precisos, como de la estética respecto a los fundamentos ontológicos"[3].

El auge de las nuevas tecnologías digitales provocaron nuevos desplazamientos de los límites disciplinares. Un antecedente ya se había realizado con el paso del Grabado al Arte Impreso. En este sentido esta cátedra realizó un proyecto de investigación desarrollado entre 1995 y 1997, titulado "Fundamentos teóricos, históricos y pedagógicos. Acerca del cambio de denominación de la disciplina Grabado a Grabado y Arte Impreso". Este proyecto buscaba ampliar los límites del campo disciplinar para poder abarcar también técnicas y procedimientos que permiten realizar impresos sin la necesidad de grabar, como son el caso de la serigrafía y la electrografía (fotocopia). Se incorporaron así técnicas relacionadas con sistemas de impresión planigráficos, fotográficos y por estarcido, donde no se produce una diferencia entre hueco y relieve al generar la matriz como ocurre en las técnicas tradicionales del Grabado.

Con la incorporación de procedimientos relacionados con estas nuevas tecnologías, se produce también una hibridación con las técnicas tradicionales.

"El arte ha interactuado con la tecnología desde sus comienzos, particularmente el grabado ha mantenido una estrecha relación con tecnologías industriales: a medida que estas comenzaban a quedar obsoletas el grabado las adoptaba apara utilizarlas como herramientas de comunicación y expresión (…). Estas mezclas hacen posible que la nuevas tecnologías interactúen con la tradición y favorecen formas de arte más complejas"[4].

3 GIANETTI, Claudia. Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología. Barcelona: ACC L'Angelot, 2002, pág.7.

4 INSÚA LINTRIDIS, Lila. La estampa digital. El grabado generado por ordenador. Madrid, 2003. Tesis (Doctorado) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pág. 11.

En esta línea, el trabajo que desarrolla esta cátedra persigue la actualización permanente de nuevas tecnologías para ser puestas en práctica en el trabajo artístico, y la posibilidad de ser implementadas en los programas pedagógicos.

Proyecto "Las herramientas digitales; aportes estéticos, técnicos y pedagógicos al arte impreso"

Este proyecto comenzó a ser desarrollado en el año 2012. Está entre sus objetivos:

"Establecer conceptos y prácticas para la comprensión de las operatorias de la creación artística a partir del uso de las herramientas digitales en relación a nuestra disciplina.

- Reconocer y analizar la hibridación de técnicas tradicionales de la gráfica artística con las nuevas tecnologías digitales.

- Analizar y sistematizar las posibilidades creativas que brindan las técnicas digitales estudiando hardware y software a fin de ampliar la delimitación del campo que comprende a las imágenes artísticas gráficas en nuestro taller"[5].

El interés está puesto en abordar cuestiones relacionadas con las posibilidades creativas que brindan la incorporación de procedimientos digitales, atentos a los posibles intercambios y combinaciones entre la tecnología digital y las técnicas tradicionales de impresión. Este análisis parte de entender los recursos técnicos (de todo tipo, ya sean digitales o no) puestos en función de una intención comunicativa, buscando sobre todo, destacar la intencionalidad poética que subyace al uso de estos procedimientos.

En este sentido una de las primeras preguntas que se plantean es de qué forma se incorporan las tecnologías digitales a esta disciplina. Como se desarrolló anteriormente un importante antecedente para la incorporación de herramientas digitales en la producción de obras estuvo marcada, al interior de esta cátedra y también a nivel más amplio, en la ampliación de la concepción del Grabado por el de Arte Impreso. Ese proceso de ampliación del campo disciplinar centró su universo de análisis en la producción de impresos, más allá de la forma en sea generada la matriz. Esto dio

5 Estos objetivos están explicitados en el Proyecto de Investigación del Subsidio para Proyectos de I+D perteneciente a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

lugar a impresos surgidos de matrices no manuales, como las producidas con router de corte, computer to play, y otras, para finalmente incorporar los impresos digitales cuya matriz pierde muchas veces la materialidad.

Las modificaciones sobre la materialidad y las formas de la matricería, han puesto también en jaque el concepto mismo de estampa. Esto produjo para algunos investigadores la necesidad de una ampliación del término, y para otros la necesidad de crear uno diferente que diera cuenta de estas nuevas producciones. Javier Blas Benito considera que

"La tecnología digital aplicada al arte gráfico suscita interesantes reflexiones, entre ellas la redefinición del concepto de estampa. Habría que admitir que desde la perspectiva del arte digital el valor semántico del término estampa es confuso, al menos en su concepción heredada de los sistemas mecánicos y químicos. Ya no resulta universalmente válida la definición de estampa como un soporte físico flexible al que se transfiere por contacto o presión la imagen contenida en una matriz material intervenida previamente mediante alguno de los procedimientos del arte gráfico. Entre otras razones porque, como se ha señalado, la matriz, aunque mantiene su presencia conceptual, no existe como objeto"[6].

En otras investigaciones, como ocurre también con esta Cátedra, se utiliza el término impreso (que ya había servido para considerar también técnicas que no eran resultado de una matriz con incisiones) por centrarse en el hecho de ser imágenes impresas mas allá de la condición de la matriz de las que surgieron[7].

Exposición de la Cátedra

La exposición a la que se hace referencia se realizó en el marco de la "Muestra de Cátedras del Departamento de Plástica", de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Fue realizada en la sala de exposiciones del Teatro Argentino de la ciudad de La Plata en el mes de octubre de 2013.

6 BLAS BENITO, Javier citado en INSÚA LINTRIDIS, Lila. La estampa digital. El grabado generado por ordenador. Madrid, 2003. Tesis (Doctorado) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pág. 13.

7 En algunos trabajos sobre todo de autores españoles, se utiliza el término *estampa digital* como una traducción del inglés *digital print*, como forma de esa ampliación del concepto de estampa. Por ejemplo José Ramón Alcalá va a describir la estampa digital como "toda aquella imagen múltiple y reproducible surgida de una matriz, ya sea real (como la plancha de grabado o el negativo fotográfico), o virtual, como la que se genera en el ordenador y carece de soporte físico" RAMÓN ALCALÁ, José citado en INSÚA LINTRIDIS, Lila. La estampa digital. El grabado generado por ordenador. Madrid, 2003. Tesis (Doctorado) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pág. 13.

La propuesta de trabajo para dicha exposición fue establecer algunos criterios comunes para todas las obras (debían ser tres imágenes por docente, en blanco y negro, de 70 x 70 cm cada una). La totalidad de trabajos se imprimieron en continuado en papel fotográfico satinado de 260 gr, marca Mitsubishi, en un Plotter Epson Stylus Pro 10600 con tintas Epson Ultrachrome de larga duración. El nombre dado a la muestra de la Cátedra fue "Apropiación subsuelo del Teatro Argentino: Superficie ocupada, redefinida, apropiada". El montaje se realizó sobre el suelo de la sala, las obras estaban colocadas una al lado de la otra sin el nombre de cada autor, siguiendo un recorrido formal que acompañaba las baldosas del piso de la sala (figura 01). De esta forma se manifestaron algunos rasgos propios de la utilización de nuevas tecnologías así como de procesos propios del arte contemporáneo como la variedad en los soportes de impresión, el desdibujamiento de la figura de autor, la obra procesual, la apropiación de espacios no convencionales de exposición, entre otros.

A continuación se señalará el proceso de trabajo seguido para la realización de imagen por parte de algunos de los docentes de la cátedra. Por una cuestión de espacio sólo se hará mención del trabajo de cinco docentes, a la vez que se seleccionará una imagen de cada uno de ellos.

Sobre su obra el Profesor Adjunto Diego Garay explicó que

> "las imágenes parten de una foto digital y de digitalizar un dibujo a lápiz. [Al realizar un] proceso de ajuste, retoque y transformación con [el software] Photoshop me aparecen rasgos de imagen polarizada como serigrafía o xilografía de tramas por un lado y rasgos de litografía por otro. Además la imagen me mostraba una fuerte tendencia al relato temporal que decidí explotar compartimentando el campo (siguiendo algunos procedimientos de la llamada retórica del marco) finalmente la impresión Fine Art permitió conservar las características y los contrastes de rasgos" (figura 02).

La Jefa de Trabajos Prácticos Profesora Consuelo Zori partió de capturas fotográficas del natural digital y luego las reticuló digitalmente (figura 03).

La Profesora Ayudante Guillermina Valent describe sobre su obra que

> **"**Los medios utilizados en el proceso completo, van desde xilografías hasta impresos digitales. En este caso particular gracias al medio digital conviven muchas técnicas y procedimientos en el mismo trabajo, pero en diferentes planos temporales del proceso. Aparece como novedad en este trabajo una imagen realizada en vectores que da paso a los trabajos que sucedieron a este. Para la preparación de la obra se utilizaron los softwares Corel Draw y Photoshop" (figura 04).

La Profesora Ayudante Lorena Gago menciona que su obra se titula “Pasado y presente”, y consiste en una

> “…fotografía digital de una estampa xilográfica blanca y negra, y una fotografía (color) tomada del natural. [Se produce la] integración de dos producciones visuales originadas en momentos distantes. De ahí la presencia de lo temporal en el título. Además de la alusión a la convivencia entre dos técnicas surgidas en épocas diferentes (grabado tradicional e impresión digital). Utilicé [el software] Photoshop para pasar todo a escala de grises y fundir las dos fotos aplicando el efecto de transparencia a la imagen/capa con la figura humana” (figura 05).

La Profesora Ayudante Agustina Girardi, sobre su obra “Seguir” describe que

> “Las imágenes tienen su origen en una serie de dibujos realizados con grafito, digitalizadas mediante el uso de un escaner. El escaneado se realizó con alta resolución, porque el tamaño original de los dibujos era muy pequeño. Una vez digitalizadas las imágenes se trabajaron con el [software] Photoshop. Se pasaron al Modo Escala de Grises y se les modificaron los Niveles para generar imágenes con mucho contraste” (figura 06).

Conclusiones

Como se puedo observar “las aplicaciones en el ámbito de las bellas artes van de la reproducción de obras de arte a la creación de obras de arte en la mezcla experimental de ambos medios, tradicional y digital”[8].

Una particularidad importante de estos procedimientos y que ha sido explorada en varios de los trabajos mencionados es la fácil convivencia de registros, uno más propio de la imagen manual y gestual (ya sean los dibujos de la Prof. Agustina Girardi y el Prof. Diego Garay o las xilografías de la Prof. Lorena Gago y la Prof. Guillermina Valent) y un registro de imagen fotográfica. Lo cual permite explorar una amplia gama de hibridaciones posibles entre técnicas tradicionales y procedimientos de nuevas tecnologías, donde muchas veces la resultante de ese proceso de creación de imagen es un impreso digital, como ocurre con las obras de esta exposición.

Otra particularidad que se puede observar es que recursos que son utilizados para la realización de matrices de técnicas más tradicionales, son apropiados mediante el proceso de trabajo

8 INSÚA LINTRIDIS, Lila. La estampa digital. El grabado generado por ordenador. Madrid, 2003. Tesis (Doctorado) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pág. 15.

digital y resignificados de forma poética como, por ejemplo, en la imagen reticulada de la Prof. Consuelo Zori[9]. También facilitan la incorporación de procesos propios del arte contemporáneo como son la postproducción, el collage, y la apropiación, operaciones discursivas utilizadas para la construcción de sentido a través de la imagen artística impresa[10][11].

Por último

"¿Es capaz la tecnología digital de generar su propio lenguaje y, por tanto, su propio discurso plástico? ¿Es su propio carácter híbrido el elemento que la distingue respecto a las demás propuestas, a la vez que revitaliza las técnicas y disciplinas tradicionales de producción y estampación para poder generar una imagen digital en toda regla?"[12].

Estas preguntas están presentes cuando se habla de herramientas digitales o de arte digital. Sin hacer una polarización entre procedimientos digitales por un lado y técnicas tradicionales por el otro, el trabajo de esta cátedra busca, mediante la incorporación permanente de los recursos tecnológicos propios de su época, explorar críticamente formas de convivencia e hibridación que descubran nuevos rangos de imagen pensados siempre en función de una idea, con una intencionalidad poética que guíe el proceso de creación de la imagen y el impreso artístico.

Bibliografía

-GAGO, Lorena; BECCARÍA, Horacio. El lenguaje y la construcción de sentido. La producción e interpretación de imágenes. Revista Questión, La Plata, Vol. 1, Núm. 40, octubre-diciembre, 2013.

- GAGO, Lorena; BECCARÍA, Horacio. La construcción de sentido a través del arte impreso. Operaciones discursivas. **Boletín de Arte**, La Plata, Núm. 14, abril, 2014.

-GIANETTI, Claudia. **Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología.** Barcelona: ACC

9 La retícula es un procedimiento utilizado para poder trabajar una imagen en escala de grises con procesos fotomecánicos (serigrafía, offset, fotopolímero). En el caso de la obra analizada en este trabajo, no existe una necesidad técnica, por lo que se trata de una elección poética donde el recurso deviene meramente estético.

10 GAGO, Lorena; BECCARÍA, Horacio. El lenguaje y la construcción de sentido. La producción e interpretación de imágenes. Revista Questión, La Plata, Vol. 1, Núm. 40, octubre-diciembre, 2013.

11 GAGO, Lorena; BECCARÍA, Horacio. La construcción de sentido a través del arte impreso. Operaciones discursivas. Boletín de Arte, La Plata, Núm.14, abril, 2014.

12 INSÚA LINTRIDIS, Lila. La estampa digital. El grabado generado por ordenador. Madrid, 2003. Tesis (Doctorado) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003.pág. 14.

L'Angelot, 2002.

- BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.** Publicado en BENJAMIN, Walter. Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires: Taurus, 1989.

- INSÚA LINTRIDIS, Lila. **La estampa digital. El grabado generado por ordenador.** Madrid, 2003. Tesis (Doctorado) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Otras fuentes

- Entrevistas a los docentes de la cátedra. Realizadas por la autora en octubre de 2014.

- Proyecto de I+D: "Las herramientas digitales; aportes estéticos, técnicos y pedagógicos al arte impreso" de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas artes, universidad Nacional de La Plata.



Figura 01. Vista del montaje de las obras de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica. En la "Muestra de Cátedras de Plástica" de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Sala de exposiciones del Teatro Argentino, La Plata, Octubre de 2013.



Figura 02. **Diego Garay.** *S/T*. Impreso digital. 2013.



Figura 03. **Consuelo Zori.** *S/T*. Impreso digital. 2013.



Figura 04. **Guillermina Valent.** *S/T*. Impreso digital. 2013.



Figura 05. **Lorena Gago.** *Pasado y presente*. Impreso digital. 2013.



Figura 06. **Agustina Girardi.** *Seguir*. Impreso digital. 2013.

Alair Gomes: *Glimpses of America* e a Praça da República

Aline Ferreira Gomes[1]

O estudo do corpo e de suas representações, antes considerado sem prestígio de análise pela historiografia tradicional, ganhou novos rumos e grande destaque nas pesquisas atuais. São variados os trabalhos que indicam como o corpo é um terreno da cultura que sofre os investimentos de poderes diversos – sejam esses médicos, morais, políticos, etc. – mas também consolida-se um forte campo de fuga e resistência às sujeições e ao controle. Encontramos nas manifestações artísticas diversos modos da configuração do corpo masculino. Marcado por traços sócio-culturais, possui sua história e identifica a cultura de uma época; manifestações artísticas interferem no pensamento de questões relacionadas ao conceito de corpo.

Alair Gomes (1921-1992) engenheiro de formação, filósofo, crítico de arte e fotógrafo, atuou de maneira quase silenciosa e desenvolveu um extenso trabalho sustentado no caráter erótico do corpo masculino. Dedicou-se à fotografia a partir da década de 1960. Ainda que Alair tenha fotografado temas diversos como paisagens, carnavais, espetáculos teatrais, viagens, e fotografias de caráter autobiográfico[2], a minha apresentação atenta-se nas imagens onde a masculinidade e o caráter erótico se colocam presentes na produção do artista. É preciso assinalar que da vasta coleção da Biblioteca Nacional apenas uma porcentagem ínfima foi explorada, e que o recorte aqui proposto é de obras pouco conhecidas ou inéditas.

Apresentarei duas séries do artista, a *Glimpses of America* produzida entre 1975-1976 e as fotografias realizadas na Praça da República na cidade de São Paulo em 1969.

As imagens de *Glimpses of America* foram feitas durante segunda viagem do artista aos Estados Unidos nos anos de 1975-76, especificamente no estado da Califórnia e na cidade de Nova Iorque. A primeira visita ao país de Alair Gomes ocorreu entre 1958-1962 quando ele escreve o diário *Glimpses of America.* Na segunda viagem de 1975-76 o fotografo produz as imagens com

1 Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; mestranda; agência financiadora: FAPESP.

2 SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do corpo-outro*. 2006. Tese. Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte – Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Porto Alegre, 2006. p. 18.

a intenção de publicar suas primeiras impressões literárias da América juntamente com essas fotografias. A série é composta por 1.527 imagens.

Glimpses of America

O primeiro grupo de imagens (Figura 1, 2 e 3) são fotografias de rapazes nas praias californianas, surfando, nadando, praticando esportes coletivos, são imagens que retratam momentos de lazer.

Em muitas dessas imagens os rapazes são capturados a distância pela lente de o fotografo o que é possível supor que não sabiam que estavam sendo fotografados. As fotografias apresentam poses espontâneas, furtivas, porém devidamente escolhidas pelo fotografo.

Alair Gomes interessava-se pelo exercício fotográfico extenuante, o que ele chamou de "a lei da grande quantidade de imagens"[3], para ele produzir inúmeras imagens fotográficas era o caminho para tornar a prática da fotografia como forma artística independente. Na fotografia (Figura 4) o rapaz de shorts, apoiado na árvore de dimensões majestosa, expõe seu tronco, braços e pernas musculosos. O fotógrafo toma distância e escolhe um ângulo que apequena o corpo masculino e favorece as formas da natureza. Uma espécie de alvo está posto ao lado do corpo intrigando o observador.

Essa imagem pode ser comparada a fotografia (Figura 5) do estadunidense Edward S. Curtis (1868-1952). No caso de Curtis o retratado é um índio norte-americano (apache), porém a comparação é inevitável. O índio tem desnudas as mesmas partes corporais do jovem da foto de Alair, a pose assemelha-se muito, ambos apóiam um braço no tronco da arvore e exibem tórax e pernas na mesma direção. Nas duas imagens a natureza ocupa o maior espaço da fotografia. Alair Gomes conhecia a obra de Curtis e a admirava pela monumentalidade do trabalho. Quase uma espécie de citação que Alair Gomes promove sobre o trabalho de Curtis. A comparação da fotografia de Gomes com o trabalho de Curtis, vai além das semelhanças da composição fotográfica, na medida em que o Curtis dedicou-se em produzir uma quantidade enorme de imagens de um mesmo tema. Em uma entrevista realizada no ano de 1983 para o diplomata e colecionador Joaquim Paiva, Alair Gomes sublima a importância de exercer o ato fotográfico de maneira extenuante:

3 GOMES, Alair. *Reflexões criticas e sinceras sobre a fotografia*. (1976). Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional do RJ. O texto foi publicado integralmente pela Revista Zum, n.06, abril, 2014.

> Eu cheguei a pensar várias vezes que se insistisse suficientemente na tomada de imagem fotográfica do jovem corpo masculino, simplesmente a abundância dessa imagem em situações diferentes talvez esse acúmulo do número fantástico da imagem do jovem corpo masculino em situações diferentes pudesse, em última análise, funcionar como uma espécie de equivalência de uma visão do mundo, de uma world view, de um ponto de vista quase filosófico. Seria quase que tentar fazer, através simplesmente do acúmulo da imagem do corpo masculino jovem, o equivalente a uma visão do mundo no sentido filosófico. Isso é uma espécie de crença que eu entretive durante longo tempo conscientemente, sabendo que eu era louco e fantasista, mas era uma espécie de crença que a gente admite, a despeito da consciência do absurdo dela.[4]

O fotógrafo estadunidense também intensificou sua produção, quantidade de imagens de índios norte-americanos feitas por Curtis rendeu uma publicação em 20 volumes com textos e imagens no período de 1907 a1930. A idéia do exercício extenuante na produção artística era ponto relevante também o pintor francês Vincent van Gogh: "A arte pede um trabalho obstinado, um trabalho apesar de tudo e uma observação sempre contínua. Por obstinado eu quero dizer um trabalho constante, mas igualmente a fidelidade à sua concepção, apesar do que dizem os outros."[5]. O fascínio de Gomes pelo corpo masculino reverberava não só em sua produção, mas também na composição de seu acervo pessoal. No acervo de Alair Gomes mantido pela da Biblioteca Nacional encontra-se uma coleção de cartões postais. Esses postais são fotografias diversas sempre figurando o mundo masculino. Nesse conjunto encontramos a figura masculina em diversas situações: cartões de datas comemorativas, nus fotográficos, obras de arte, desenhos, cenas de ruas, convite de eventos, monumentos, etc. Tal coleção de postais, assim como suas numerosa séries fotográficas, são frutos da experiência e da relação com o corpo masculino que o próprio artista possuía. Sua obsessão pelo corpo masculino reflete-se na sua intensa produção de imagens, como também na retenção dessas imagens.

Um Outro grupo de imagens da *Glimpses* são as fotografias dos arranha-céus de Nova Iorque com rapazes praticando corrida ou *jogging.* Estas fotografias foram intituladas pelo artista de *It's the same anywhere no matter where.*

4 GOMES, Alair. Trecho retirado da entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agost 2014.

5 RUPRECHT, Pierre (Coaut. de); GOGH, Vincent van. *Cartas a Théo*. 2a ed. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 1986, p. 50.

As imagens deste grupo (Figuras 6, 7 e 8) apresentam algumas características distintas das fotografias que o público está acostumado a ver nas exposições realizadas até o momento do fotografo carioca.

Aqui não percebemos mais a celebração do corpo masculino: os modelos estão vestidos, provavelmente devido ao frio, como consequência não há mais a exposição das curvas corporais, dos volumes dos músculos e dos detalhes fornecidos pelos closets de determinadas partes dos corpos. Nesta série há uma relação poderosa e antagônica entre a arquitetura e os personagens captados à distancia pelo voyeur fotógrafo. O olhar do observador deve se esforçar para não ser completamente atraído pelas linhas geométricas e esquecer-se dos corpos, ao mesmo tempo a pequenina dimensão desses homens dispostos como se fossem brinquedos na arquitetura de proporções gigantescas impressiona.

É possível comparar essa série com muitas das imagens de *A window in Rio* e *The Course of the Sun* (Figura 9), ambas as séries de 1977-80, na medida em que as três séries proporcionam ao observador um olhar privilegiado. Nessas duas séries as imagens foram captadas de um plano superior - no caso das fotos cariocas foram feitas da janela do apartamento do fotógrafo e da série de Nova Iorque o fotógrafo também as realiza de uma grande altura. O observador ganha a visão do próprio fotografo, a altura e o ângulo escolhidos pelo artista conferem a sensação de estarmos posicionados exatamente onde ele se encontrava. Porém, diferente das séries cariocas, a série de Nova Iorque traz como elemento novo a arquitetura. *It's the same anywhere...* indica a versatilidade do olhar do artista. Alair Gomes parece não seguir um modelo único para compor suas fotografias, mas adapta seus desejos e olhares ao ambiente em que se encontra, e a paisagem se apresenta como elemento modificador de seus processos de captura, embora a poética do voyeur se mantenha constante.

Diferente das séries cariocas, a série de Nova Iorque traz como elemento novo a arquitetura. *It's the same anywhere...* indica a versatilidade do olhar do artista. Alair Gomes parece não seguir um modelo único para compor suas fotografias, mas adapta seus desejos e olhares ao ambiente em que se encontra, e a paisagem se apresenta como elemento modificador de seus processos de captura, embora a poética do voyeur se mantenha contante.

Os arranha-céus americanos registrados por Alair Gomes apresentam-se de maneira se-

melhante ao registro fotográfico que Paul Strand (1890 - 1976) fez sobre o mesmo tema. Em *The Court, New York,*1924 (Figura 10). Strand registra o topo dos edifícios. O recorte escolhido compõe um jogo de formas geométricas com certa hierarquia entre elas. A ausência de qualquer indício humano transforma a cena em plena celebração das formas e do controle de ângulos agudos e retas.

a Praça da República

A outra série de fotografias de Alair são as imagens feitas em 1969 (Figura 11) na Praça da República em São Paulo[6]. A serie apresenta jovens na praça paulistana. Alair Gomes nos revela verdadeiros dândis: rapazes ornamentados com adereços, que se aproximam das sensibilidades próprias ao movimento hippie, se apresentam com adereços vistosos e recordam o modo de vestir-se feminino, (Figura 12 e 13) o uso abusivo de elementos decorativos nas vestimentas e as poses indicam uma certa feminização das formas masculinas. Na concepção baudelairiana de dandismo como aparece em *O dândi* de 1863, o dândi é esse homem peculiar, na qual a única profissão é a elegância e mesmo que seja um "Hércules desempregado"[7], sempre será uma dessas criaturas esfíngicas e de postura invernal. Os dândis seriam, então, seres que "não possuem outro estado senão o de cultivar a idéia do belo em sua pessoa, satisfazer suas paixões, sentir e pensar."[8] Alair Gomes captura de maneira exclusiva essa ambientação definida por Baudelaire, jovens descontraídos em plena comunhão com o prazer.

Ao invés das posturas dos atletas das praias cariocas, a disposição dos corpos induzem ambiguidades de gênero e o contato entre os corpos corroboram o potencial erótico dessas imagens. Há aqui uma evidente busca da feminização dos jovens, novidade considerável em relação aos corpos poderosamente viris exaltados em suas fotos mais correntes.

Nestas fotos e alguns jovens utilizam o espaço público como espaço de lazer e da intimidade, os corpos agora vestidos com colares, óculos, lenços, pulseiras, brincos e chapéus apresentam-se de maneira descontraída, posam para a câmera, abandonam seus corpos pelo chão da praça

6 GOMES, Alair. *A arte hoje: X Bienal*. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional do RJ. Texto inédito. Neste texto Gomes trata da X Bienal de Arte de São Paulo(1969) e compara as obras do pintor canadense Greg Curnoe (1936 – 1992), exposto nessa essa edição, com os cartões de poemas pintados que os hippies da praça da República vendiam.

7 BAUDELAIRE, Charles. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 872.

8 Idem.

numa cumplicidade que se situa na fronteira entre o companheirismo e a sedução erótica.

Alair Gomes escreveu um texto, nunca publicado (conforme a anotação a lápis na folha do texto), intitulado *A Arte Hoje: X Bienal* datado de 1969, nele o fotógrafo aborda as obras do artista canadense Greg Curnoe (1936 – 1992) e as compara com os cartões-poemas pintados pelos hippies da Praça da República. O trabalho do artista canadense exibido nesta edição da Bienal (Figura 14 e Figura 15) evocava a cultura regional e o ativismo político dos movimentos folk norte-americanos, que então circulavam com desenvoltura. À suas pinturas eram justapostos textos de teor critico e temas pessoais. Através do artista engajado que Alair se aproxima da Bienal em seu texto. As fotos da praça da republica mostram jovens cuja libertação pessoal estava ligada ao momento de despressurização, a busca por uma brecha de liberdade no regime militar – lembrando que o Ato Institucional, o AI 5, foi baixado em dezembro de 1968 – os rapazes da praça da República distanciam-se das séries dos rapazes de Ipanema, o que temos nessas imagens são olhares orgulhosos, diretos, como se cada fotografado não tivesse nada a perder naquele território.

Além do ineditismo dessas duas séries, *Glimpses* e a Praça da República nos apresentam um olhar pouco conhecido de Alair Gomes, nelas ainda predominam o fascínio pelo corpo masculino, porém essas fotografias apresentam características distintas quando comparadas as imagens mais conhecidas do fotógrafo. A obra de Alair parece se adaptar ao meio fotografado, ao invés de impor princípios formais ou estilísticos que se repetem em qualquer paisagem. Alair Gomes nos apresentam um masculino que foge do tradicional, se afasta da apresentação que exibe o heroísmo, o virtuosismo, o controle corporal, a rigidez das formas, o controle de gestos e emoções, por fim são imagens que promovem a ambigüidade sexual. Na medida em que apresenta corpos que transbordam sensualidade e erotismo, o artista promove um olhar peculiar evidenciando um corpo masculino não esperado pelos padrões de imagens do gênero. Alair Gomes é um fotógrafo que se diferencia, pelo tema de suas imagens e pelo fato de entregar-se inteiramente à experiência do olhar, este encarado como um ato devocional à beleza dos rapazes por ele fotografados.

Referências Bibliográficas

BIENAL DE SÃO PAULO. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (10., 1969), São Paulo, SP. **Catálogo**. São Paulo, SP: Prefeitura do Município de São Paulo, 1969. 1 v., il.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BECEYRO, Raúl. **Ensayos sobre fotografia**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos Santos. **A Fotografia e as Representações do Corpo Contido** (Porto Alegre 1890-1920). 1997. 311f. Dissertação (Mestrado em Teroria, História e Critica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. **A vocação do prazer**: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COOPER, Emmanuel. **Fully exposed**: the male nude in photography. London: Routledge, 1999.

GOMES, Aíla de Oliveira (Org.). **Alair de Oliveira Gomes (1921-1992): dados relevantes em sua vida intelectual**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d.

GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agost 2014.

_____. **Glimpses of America I**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1962-63.

_____. **A arte hoje: X Bienal**. Texto inédito. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1969.

RUPRECHT, Pierre (Coaut. de); GOGH, Vincent van. **Cartas a Théo**. 2a ed. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 1986.



Fig. 1: GOMES, Alair. *Glimpses of America*: a sentimental journey (1975 -76). São Francisco (EUA). Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 2: GOMES, Alair. *Glimpses of America*: a sentimental journey (1975 -76). São Francisco (EUA). Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 3: GOMES, Alair. *Glimpses of America*: a sentimental journey (1975 -76). São Francisco (EUA). Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 4: GOMES, Alair. *Glimpses of America*: a sentimental journey (1975 -76). São Francisco (EUA). Acervo Biblioteca Nacional do RJ.

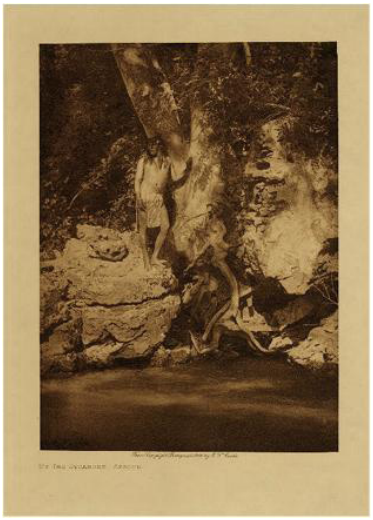


Fig. 5: CURTIS, Edward S. (1868-1952) *By The sycamore – Apache*, 1906. Imagem retirada do livro The North American Indian. (1907-1930), vol. 1, p. Xiv. http://digital.library.northwestern.edu/curtis/



Fig. 6: GOMES, Alair. *Glimpses of America:* a sentimental journey. It's the same anywhere no matter where. (1975 -76). California (EUA). Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 7: GOMES, Alair. *Glimpses of America*: a sentimental journey. It's the same anywhere no matter where. (1975 -76). California (EUA). Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 8: GOMES, Alair. *Glimpses of America:* a sentimental journey. It's the same anywhere no matter where. (1975 -76). California (EUA). Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 9: GOMES, Alair. *The Course of the Sun* (1977-1980). Fragmentos. Acervo Biblioteca Nacional do RJ.

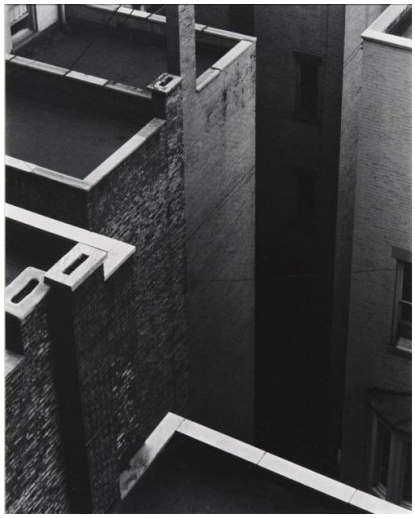


Fig. 10: Paul Strand. The Court, New York,1924.



Fig. 11: GOMES, Alair. *Praça da República*, 1969. São Paulo. Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 12: GOMES, Alair. *Praça da República*, 1969. São Paulo. Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 13: GOMES, Alair. *Praça da República*, 1969. São Paulo. Acervo Biblioteca Nacional do RJ.



Fig. 14: CURNOE, Greg.(1936-1992). *O Verdadeiro Norte, Forte e Livre*, 1968. Imagem retirada do catálogo da X Bienal de São Paulo, 1969. p. 244.



Fig. 15: CURNOE, Greg.(1936-1992). *Vinte e Quatro Anotações Horárias*, 1966. Imagem retirada do catálogo da X Bienal de São Paulo, 1969. p. 243.

A tradição da pintura pitoresca na obra de Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944): o grupo das lavadeiras

Aline Viana Tomé[1]

As lavadeiras e seus varais repletos de roupas estão presentes em quase todos os períodos da produção de Eliseu Visconti, excetuando-se a temporada de aperfeiçoamento do pintor em solo estrangeiro. As roupas estendidas são "tema absoluto na obra de Visconti, desde antes de seu estágio em Paris e até o último período de sua carreira"[2], estando concentradas nas fases inicial e final de sua vida profissional, no Rio e em Teresópolis, respectivamente.

Dentre a produção viscontiana há um número expressivo de obras em que o pintor representou o motivo das lavadeiras e de seus varais cheios de roupa. Foram identificadas dezenove[3] obras, de diversos períodos e locais, relativas à temática das lavadeiras.

A julgar pelo campo das representações, no século XIX houve uma abertura para que temas vivenciados pelas mais baixas camadas sociais tornassem-se dignos de serem abordados através da estética do pitoresco, pois "por volta de 1800 já era mais frequente que com ela se fizesse referência a motivos toscos, rudes, rústicos, sem sofisticação"[4].

Segundo William Gilpin (1724-1804), a natureza é incorreta em sua composição, não chegando a produzir um conjunto harmonioso. Com isso, o pitoresco adquire um valor normativo, corrigindo-a de forma a lhe trazer equilíbrio. Para tal intento se faz necessária a busca pela variedade das formas através de figuras vivas que são muito bem vindas, sempre consideradas em seus traços mais gerais. É através da diversidade presente nos tipos populares e nas relíquias da arquitetura, nas cenas de costume que vem à tona a representação das lavadeiras. Nesse contexto, o papel do artista seria a construção da harmonia do conjunto.[5]

1 SERAPHIM, Mirian N. A carreira artística. *In*: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). **Eliseu Visconti***:* a arte em movimento. Rio de Janeiro: Hólos Consultores e Associados, 2012*,* p. 116.

2 Há referências a outras obras realizadas pelo pintor relativas à temática das lavadeiras, entretanto, como não tivemos acesso visual às mesmas, estas não se encontram presentes na contagem.

3 DIENER, Pablo. "A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes". *In*: **Revista Porto Arte.** Vol. 15, n. 25, p. 59-73, nov. 2008, p.65.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 65.

> Motivos de costumes como as lavadeiras da Itália meridional ou os camponeses andaluzes, as ruínas de mosteiros medievais ou as modestas casas rurais já não eram apreendidos como simples curiosidades de valor etnográfico ou como motivos pertencentes a um passado longínquo. O conceito estético do pitoresco lhes proporcionou a chave para ascender à categoria artística.[6]

Em *Dia de Sol, Andaraí Grande*, Figura 01, temos contato com uma obra que, em finais do século XIX, através da utilização de uma técnica muito aperfeiçoada, preserva a narrativa das lavadeiras. No cenário repleto de roupas dependuradas por três dedicadas lavadeiras, estamos diante do que se assemelha a uma área rural, no distante bairro do Andaraí, à essa época, dividido em Andaraí Grande e Andaraí Pequeno[7]. Na visão de Machado de Assis, a localidade do bairro tinha suas vantagens: "o melhor de tudo é este meio-termo de Andaraí; nem estamos fora do mundo nem no meio dele"[8]. Para o escritor, o arrabalde, mesmo que distante da turbulenta região central, encontrava-se intermediário à civilização, em outras palavras, o lugar situava-se a um meio-termo da urbe e da natureza, convertendo-se em um bairro destacadamente pitoresco.

Torna-se proveitoso notar que, na região em questão, desde meados do século XIX havia uma incipiente produção industrial. Soma-se a isso o fato de algumas dessas indústrias serem fábricas de tecidos. Segundo estudos indicam, no Andaraí Grande se instalou a primeira fábrica de tecidos do Rio de Janeiro, a São Pedro da Alcântara, existindo no Andaraí Pequeno outra manufatura, que levava o nome do bairro.[9] "Não há menção de emprego de cativos e há, pelo contrário, várias referências ao fato de que a mão-de-obra não-qualificada era recrutada em grande parte entre mulheres e jovens pobres, muitas vezes egressos de instituições de caridade"[10] Eventualmente, a indústria têxtil, desde muito cedo instalada no Rio, pode ter contribuído para um maior acesso à mercadoria por várias camadas sociais, impregnando a cidade de multiformes tecidos nos varais.

Na tela de 1891, o local de uma natureza intocada, ao fundo, parece aos poucos ter cedido espaço a uma recente domesticação realizada pelo trabalho das lavadeiras. Estacas foram fincadas

6 Na tela o pintor faz referência à localização da área representada como Andaraí Grande. Essa área opunha-se ao Andaraí Pequeno, atual bairro da Tijuca. O local mencionado por Visconti se refere ao que hoje denominamos, além do atual Andaraí, aos bairros de Vila Isabel, Grajaú e Aldeia Campista. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Andara%C3%AD_%28bairro%29 . Acesso em: 29/07/2015.

7 ASSIS, Machado de. **Helena.** Disponível em: http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-machado-de-assis.asp . Acesso em: 29/07/2015, p. 75.

8 SILVA, Sérgio S., SZMRECSÁNYI, Tamás. (orgs.) **História Econômica da Primeira República.** São Paulo: Hucitec/Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2002, p. 192.

9 *Ibid.,* p. 195.

10 GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência**: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910. Trad. Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 59.

na terra para dar suporte aos varais. Bacias metálicas, com aspecto envelhecido relativo à frequência e ao tempo de uso que possuem, são encontradas por todo primeiro plano da obra. Estando em meio a uma já crescida vegetação, parecem não serem recolhidas todos os dias ao fim da lida. As personagens em seus trajes típicos estão compenetradas na tarefa, aproveitando o dia de sol para quarar e secar as incontáveis peças de roupas, no distante subúrbio do Andaraí. Garantindo dessa maneira seu sustento.

Na metade superior da tela o cenário afigura-se mais esquemático; sendo cortado por diagonais que dividem o espaço de acordo com o motivo a ser representado em cada faixa: os varais, a vegetação verde escuro, o distante morro e o céu.

Mesmo as vestimentas das personagens encontrando-se mais claras nas costas, fazendo referência ao sol, a luminosidade é tratada com parcimônia, nos chamando atenção para o título dado à obra: dia de sol! O céu acinzentado no último plano da tela parece não fazer menção aos típicos dias quentes e ensolarados da capital. A atmosfera encontra-se pesada, não fossem os tons de verde um pouco mais quentes no plano intermediário da tela e o branco da roupa que ilumina a cena, poderíamos dizer que a chuva estava por vir.

> Para as lavadeiras, a estação das chuvas significava que a roupa para lavar, já por si incômoda de carregar, precisava ser protegida dos respingos de lama de carroças e carretas. Cem dias chuvosos por ano, em média, dificultavam os esforços de lavar e secar as roupas em tempo. Alguns anos eram piores. Os 235 dias de chuva em 1890 converteram a secagem de roupas em um empreendimento quase irrealizável e deve ter levado a cidade inteira a andar com roupas úmidas ou sujas.[11]

Tendo em mente o interesse que o artista possuía no estudo plástico da atmosfera e conhecedores de que o ano anterior foi marcado por dias chuvosos, talvez um simples dia de mormaço tenha se convertido em um promissor “dia de sol”. Tanto para o artista que poderia sair em busca de temas pictóricos em distantes arrabaldes sem se molhar, quanto para as lavadeiras que teriam motivos para manter viva a esperança de que sua trouxa de roupa iria secar.

O fundamento rude e sem sofisticação da tela trata com exatidão a causa da pintura pitoresca. A distância em que as lavadeiras se encontram, dá ao pintor o pretexto de que sejam representadas apenas em seus traços mais gerais. As bacias de diversos formatos, o que parece ser uma

11 CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e seus seguidores. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.253.

imensa tina de roupa, o regador próximo às pernas da lavadeira, as várias dimensões dos tecidos nos varais, o barranco em erosão e as poses em que se encontram as três mulheres formam uma composição completamente irregular, dando variedade à representação. A natureza não se encontra rebelde, mas domesticada, estando o motivo numa conexão dialética entre a civilização e a vida natural. "O motivo principal é sempre a relação difícil e provisória do homem com a natureza – até que ponto o homem faz a paisagem e até que ponto é feito por ela".[12]

Traçando um paralelo entre as obras relativas às lavadeiras, realizadas no início da carreira de Visconti, na cidade do Rio de Janeiro, e as situadas já nos recantos de Teresópolis, após 1940, observamos nestas uma possibilidade muito grande que as ditas lavadeiras sejam pessoas próximas ao pintor, talvez alguma empregada doméstica ou, até mesmo, pessoas de sua família, como é o caso de *Quaresmas*, 1942, Figura 02. No final de sua carreira, é cada vez mais nítido o seu interesse pelos varais e os efeitos de luz que proporcionam. Em algumas telas do período, mesmo havendo personagens, a responsável pela formação dos varais está ausente, o que percebemos em *O batismo da boneca*, c.1933, Figura 03.

Já as figuras que compõe suas telas em fins do século XIX, antes mesmo de seu período de aperfeiçoamento em solo francês, possuem um caráter nitidamente distanciado do artista. As telas de lavadeiras do Rio se concentram na temática proposta relativa a motivos rudes e sem sofisticação. Os cenários afiguram-se como distantes arrabaldes, muitas vezes situados sobre íngremes encostas. Neles encontram-se lavadeiras, profissionais que tem nos varais a garantia de seu sustento. "Esse 'salário de trocados' provém essencialmente de atividades no setor de serviços: faxina, lavagem de roupas, entregas"[13]. Nestes subúrbios encontramos gente simples, famílias inteiras, compostas tanto por personagens mais velhas quanto por crianças; estas servem de auxílio para carregar latas d'água, começando desde muito cedo a observar o laborioso dia de trabalho que, não muito distante, as espera.

Em João Batista da Costa, assim como em diversos paisagistas que versaram sobre a temática, as lavadeiras encontram-se representadas, de forma mais frequente, às margens de rios ou

12 PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 214.

13 Pintores como Arthur Trevor Haddon (1864-1941), Daniel Ridgway Knight (1839-1924), Eugène Bodin (1824-1898), Frederick Nash (1782-1856), Henri Martin (1860-1943), Lionel Walden (1861-1933), Camile Pissarro (1830-1903), dentre outros.

lagos[14]. Apesar disso, *Trecho de Paisagem rural com casas e lavadeiras*, c. 1923, Figura 04, é um exemplo de composição onde as personagens revelam-se em meio a largos e sólidos terrenos afastados das cidades[15]. Esta obra comunga com as composições executadas por Visconti no início de sua carreira, onde, em grande parte dos quadros, se não todos, o artista dispõe os tipos femininos distantes dos cursos d'água.

A despeito de ser uma composição muito diversa à *Dia de Sol, Andaraí Grande*, onde encontramos nítido requinte técnico, a tela de Batista da Costa também nos narra um dia na vida de humildes mulheres que lavam roupas. Segundo nos indica Perrot, para o caso francês, que parece ser muito semelhante ao brasileiro, as lavadeiras "pertencem a três categorias: as lavadeiras profissionais que lavam para as burguesas, as donas de casa que lavam suas próprias roupas, e uma categoria intermediária, as por peças, que lavam para si e tiram alguns trocados lavando algumas peças para uma comerciante ou vizinha."[16]

Com relação à composição de Batista da Costa, a árvore à direita emoldura a pintura tanto com o seu tronco como com suas folhas que se estendem até o outro canto da tela, deixando muito pouco do céu claro à mostra. A vegetação, tipicamente brasileira, parece tomar conta de toda a obra, servindo para dar foco à narrativa da labuta das lavadeiras. Mas a natureza, que se encontra domesticada, remete novamente ao meio termo em que a pintura pitoresca se encontra tanto da civilização quanto da vida natural.

O dia quente e luminoso mostrado através do contraste entre as sombras dos telhados nas paredes das casas e da árvore no chão descoberto, também é reforçado pela atitude da lavadeira, portando um chamativo regador vermelho, utilizado para não deixar que a roupa à quarar no chão seque com o sabão. Os tecidos são compostos de rápidas pinceladas e as lavadeiras figuram-se como meros detalhes na cena, devido a sua pequenez diante de outros motivos.

Diferentemente de *Dia de Sol, Andaraí Grande*, há construções na obra de Batista da Costa e, mesmo este possuindo menos sofisticação que Visconti, as duas telas comungam da mesma tradição representativa. Em ambas observamos a ausência de fonte de água natural, seja um lago, um

14 Não há dados que possam confirmar que *Trechos de paisagem rural com casas e lavadeiras*, realizada por Batista da Costa, aproximadamente em 1923, seja uma representação da cidade do Rio de Janeiro.

15 PERROT, Michelle. *Op. Cit.*, p. 227.

16 VIGARELLO, Georges. Higiene do corpo e trabalho das aparências. *In*: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir). **História do Corpo**: da revolução à Grande Guerra. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Vol. 2, 3ª ed., Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p. 375.

riacho ou um tímido córrego, tão comum quando se trata da representação de lavadeiras.

Assim, como na obra dos dois pintores supracitados, é possível encontrar a tradição da pintura de lavadeiras presente no trabalho de diversos artistas brasileiros, sendo tema comum no gênero da pintura de paisagem.

A partir do século XIX, impulsionado pela primeira revolução industrial, que possibilitou o desenvolvimento da indústria têxtil, a roupa do vestuário e também a de casa torna-se algo de valor capital perante a sociedade, prova isso a tradição da formação do enxoval de casamento que tem início no período. O uso higiênico da água também torna-se questão importante para o momento. Consideramos que a fala de Vigarelo, para o caso europeu, se aplica sem maiores prejuízos para a realidade carioca. Segundo o autor, "circuitos difíceis num urbanismo atravancado, lavagens temidas num corpo julgado vulnerável, o recurso à banheira não é nada familiar; outros caminhos puderam aumentar o refinamento e a limpeza, entre eles a troca de roupa branca, as enxaguaduras, as esfregas."[17]

Numa sociedade que há pouco encontrava na roupa branca um meio de manter sua aparência limpa, podemos dimensionar a necessidade que este corpo social possuía do trabalho das lavadeiras. Muito além da higiene do corpo, as peças alvas não se resumiam a esse uso, estando incorporadas a um sem fim de aparatos contabilizados à elegância da casa de famílias mais refinadas.

> A lavagem de roupa era uma das principais ocupações da organização de qualquer lar. As famílias ricas usavam com liberdade toda forma de roupa branca (...) Os que ministravam conselhos nesses assuntos recomendavam que se tivesse em casa panos em quantidade suficiente para dar conta dos imprevistos – uma doença ou tempos chuvosos, quando "as lavadeiras faltam". Cada almoço e jantar requeria toalhas e guardanapos impecáveis, e o chá, uma toalha colorida e alegre. Uma mesa digna era posta sempre com a "indefectível toalha branca adamascada", que demandava trabalho especial das lavadeiras. Lavar, alvejar, secar e passar consumiam a maior parte das muitas horas de trabalho doméstico.[18]

Em fins do período imperial na cidade do Rio de Janeiro verifica-se dois lugares que são destacados pela presença maciça das lavadeiras: o chafariz das lavadeiras, no campo de Santana, e o chafariz no largo da Carioca. Com o advento da água recentemente encanada, as lavadeiras foram

17 GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Op. Cit.*, p. 54.

18 Ao que tudo indica, até o presente momento, não há nenhuma obra em que as personagens sejam representada nas proximidades de cursos d'água. Se existe, não tivemos acesso a ela.

aos poucos sumindo das paisagens centrais da cidade, já no período republicano. Mas a recente inovação não era para todos, sendo que as lavagens de roupa continuaram a ser realizadas, tanto nos cortiços quanto em arrabaldes da cidade. As lavadeiras parecem ter sumido apenas dos locais mais convencionais, o que também foi possibilitado pela expansão dos meios de transporte. Às vésperas do século XX, muitas lavadeiras ainda trabalhavam da maneira antiga, ou seja, sem água encanada num distante subúrbio carioca.

Interessante notar que, ao contrário da tradição de pintura de lavadeiras, não há nenhuma obra[19] em que Visconti tenha representado suas personagens próximas a algum rio ou desfiladeiro de água. Talvez para o pintor o ar e seus efeitos atmosféricos sejam mais notáveis para a produção pictórica em detrimento da água. Todas as telas parecem nos reportar a longínquos terrenos baldios ou então a fundos de quintais possuidores de água encanada. A localização das lavadeiras na beirada de um curso d'água, possivelmente estaria mais ligada a um contexto distinto do aspecto da modernidade carioca, tão presente na obra viscontiana.

Através da escolha das lavadeiras, Visconti realiza composições ímpares, com técnicas distintas, propiciando ao espectador o contato com a atmosfera carioca entre fins do século XIX e início do século XX, bem como com as paisagens de sua vivência. Para tanto utiliza-se da estética pitoresca como forma de compor suas obras relativas à temática das lavadeiras, em um meio termo entre o urbano e o rural, a relação dialética entre homem e natureza encontra-se fortalecida na produção paisagística do artista.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. **Helena.** Disponível em: http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-machado-de-assis.asp . Acesso em: 29/07/2015.

CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e seus seguidores. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

19 Ao que tudo indica, até o presente momento, não há nenhuma obra em que as personagens sejam representada nas proximidades de cursos d'água. Se existe, não tivemos acesso a ela.

DIENER, Pablo. “A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes”. *In*: **Revista Porto Arte.** Vol. 15, n. 25, p. 59-73, nov. 2008.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência**: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910. Trad. Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1988.

SERAPHIM, Mirian N. A carreira artística. *In*: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). **Eliseu Visconti***:* a arte em movimento. Rio de Janeiro: Hólos Consultores e Associados, 2012.

SILVA, Sérgio S., SZMRECSÁNYI, Tamás. (orgs.) **História Econômica da Primeira República.** São Paulo: Hucitec/Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2002.

VIGARELLO, Georges. Higiene do corpo e trabalho das aparências. *In*: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir). **História do Corpo**: da revolução à Grande Guerra. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Vol. 2, 3ª ed., Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.



Figura 01.jpg: Eliseu Visconti, *Dia de Sol, Andaraí Grande*, 1891. Óleo sobre tela, 33x41cm. Coleção Particular.



Figura 02.jpg: Eliseu Visconti, *Quaresmas*, 1942. Óleo sobre tela, 168x117 cm. Coleção Particular.



Figura 03.jpg: Eliseu Visconti, *O batismo da boneca*, c.1933. Óleo sobre tela, 96x87 cm. Coleção Particular.



Figura 04.jpg: João Batista da Costa, *Trecho de paisagem rural com casas e lavadeiras*, c.1923. Óleo sobre tela, 45,5x63,5 cm. Coleção Particular, Rio de Janeiro.

Hélio Oiticica: arte e cidade

Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes[1]

O final dos anos 1960, no Brasil e em diversas partes do mundo é marcado pelo protagonismo da rua, enquanto local privilegiado para as manifestações artísticas em detrimento dos espaços institucionalizados, como museus e galerias de arte. A produção artística neste período busca vincular a experimentação de linguagem e as possibilidades de uma arte participante como crítica social e política. A rua passa a ser o espaço mais apropriado para as trocas coletivas, e a arte um convite à participação, ao descondicionamento social, como reação à repressão, mas também como crítica à passividade alienante que configura o indivíduo na sociedade capitalista. Neste contexto particular das artes e da política brasileira, destaca-se entre outros artistas, a figura de Hélio Oiticica (1937 – 1980). Este artigo debruça-se sobre o Programa Ambiental desenvolvido por Hélio Oiticica, explicitando o quanto a cidade está presente em seu processo criativo, não como receptáculo neutro, cenário, mas enquanto elemento ativo[2], campo de ação política.

Hélio Oiticica assumiu uma posição *experimental*, a partir de 1959, quando rompeu com a representação euclidiana e, consequentemente, com o modo contemplativo de apreensão do objeto artístico[3]. Esta tomada de posição distanciou-o do conceito de artista como 'criador de obras', para aproximá-lo do que Mário Pedrosa chamou de *exercício experimental da liberdade*[4], que não tem fronteiras, uma vez que o *experimental* é a "metacrítica da 'produção de arte'"[5]. Hélio assumiu sua posição *experimental* com o 'desenvolvimento nuclear da cor' num processo de estruturação da cor no espaço, onde articulou, paulatinamente, o campo da pintura ao da arquitetura e urbanis-

1 Pós doutoranda no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Carlos. (CAPES/PNPD).

2 Oiticica, H. "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". Apud: Ferreira, G. e Cotrim, C. (orgs). Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 82.

3 Hélio Oiticica integrou o Grupo Frente entre 1955 a 1956, e posteriormente, o Grupo Neoconcreto em 1959. Segundo Ronaldo Brito, o neoconcretismo *representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão.* A experiência neoconcreta revela um alinhamento às teorias da percepção de Merleau-Ponty e de *La structure du comportement* de Suzanne Langer, bem como, os conceitos de expressão e de organicidade. Brito, R. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 55, 73 e 75.

4 expressão utilizada pelo crítico de arte Mário Pedrosa para definir o desenvolvimento artístico de Hélio Oiticica.

5 Oiticica, Hélio. Experimentar o experimental. Nova Iorque, 22 de março de 1972. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0380.72.

mo[6]. Ao considerar o espaço como elemento ativo e retirar o suporte do quadro, Hélio introduziu o conceito de tempo – o espectador desloca-se para capturar a totalidade da obra que passa para o espaço tridimensional.

Hélio rompeu com a linearidade a partir de estruturas dinâmicas e labirínticas, que se realizam em sua totalidade a partir da 'experimentação' e da 'vivência' desses espaços. Seus *Penetráveis* condensam, ao mesmo tempo, o 'desenvolvimento nuclear da cor', a partir da tridimensionalidade do plano pictórico, e a crítica aos processos culturais e artísticos, a partir da proposta de um ambiente que articula a arte e a vida. Eles também representam uma resposta às suas deambulações urbanas (seu *delirium ambulatorium*), o que permite considerá-los também, como 'metacrítica' da cidade real. Seu "deambular crítico-criativo"[7], demonstra *uma consciência da importância da "apropriação" do espaço e do tempo para uma redefinição urbana e social*[8]. A prática do andar como prática estética proposta por Hélio, além de sintonizada à ideia de uma *linguagem sem compromisso formal*, é uma experiência comprometida *com a participação individual e sensorial de cada participador na vida cotidiana*. Nestas experiências do andar como prática estética, a cidade deixa de ser cenário para transformar-se em terreno de ação, intervenção e reflexão.

Procura-se delinear neste artigo, a partir das proposições estéticas e da crítica à arte e à cidade desenvolvidas por Hélio Oiticica, seu ideário urbano. O percurso destas análises segue o próprio itinerário do artista entre o final dos anos 1960 até o final dos anos 1970, com particular interesse no desenvolvimento que vai da *Imagem e Estrutura* para o que denominou como *Estrutura- Comportamento*, diluindo-se ainda na própria cidade a partir do *Delirium Ambulatorium.*

6 As referências de Hélio Oiticica sobre os desígnios construtivistas do início do século XX, estão grafadas em seu diário. Em 1959, por exemplo, Hélio cita Piet Mondrian: "what is certain, is that there is no escape for non-figurative artist; he must stay within his field and march towards the consequence of his art. this consequence brings us, in a future perhaps remote, towards the end of art as a thing separate of our surrounding environment, which is the same time a new beginning. Art will not only continue but will realize itself more and more. By the unification of architecture, sculpture and painting a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as "mural art" or "applied art", but being purely constructive, will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational, but also pure and complete in its beauty". "O que é certo é que não há saída para o artista não figurativo, ele deve permanecer dentro de seu campo e caminhar em direção à consequência de sua arte. Esta consequência nos leva num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do nosso meio ambiente, que é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura uma realidade plástica nova será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem como 'arte mural' ou 'arte aplicada', mas sendo puramente construtivas, ajudarão a criar um ambiente não meramente utilitarista ou racional, mas também puro e completo em sua beleza" (tradução livre da autora). in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0182.59 p. 6.

7 Morais. F. Pequeno roteiro cronológico das invenções de Hélio Oiticica. In: *Catalogue Raisonné* nº doc. 2471.sd.

8 Essa ideia é desenvolvida pelo filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (1901 - 1991). Ao abordar o fenômeno urbano Henri Lefebvre acentua a esfera da vida cotidiana como uma junção de diversos momentos articulados que vão além da esfera produtiva. Segundo Henri Lefebvre a vida cotidiana corresponderia a 'totalidade' apreendida em 'momentos' (lazer, trabalho, e vida privada). In Lefebvre. H. A vida cotidiana no mundo moderno. Tradução de Alcides João de Barros. São Paulo: Editora Ática, 1991.

Desta forma, entende-se seu ideário urbano na imagem do labirinto, figura que está presente em todo seu *Programa Ambiental*, virtualmente ou estruturalmente, representando a imagem mais apropriada para integração 'indivíduo e espaço'.

A *Imagem-Estrutura*

Hélio Oiticica costumava dizer que sua relação com a cidade nasceu enquanto bem jovem, quando saía, preferencialmente à noite, deambulando pelas ruas do Rio de Janeiro. Seus destinos preferidos nada tinham a ver com aqueles badalados pela elite carioca, passando longe de Ipanema, buscando antes "conhecer gente de rua principalmente turmas da Central do Brasil"[9]. Em 1963, foi levado pelo amigo e escultor Fernando Jackson Ribeiro à favela da Mangueira, um espaço labiríntico em todo propício às deambulações que então empreendia pela cidade. Seu envolvimento foi imediato: "lá encontrei gente inteligente e livre da parafernália intelectual de Ipanema"[10]. Para aquele "jovem apolíneo" e até um pouco "pedante", como definiu a amiga Lygia Pape, o encontro com a cultura da favela representou, definitivamente, a "derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes e etc"[11]. Daí em diante, Hélio passou a frequentar o morro e estreitar relações com seus moradores. Era a descoberta também da "conexão entre o coletivo e a expressão individual", (...) "ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de "camadas" sociais, para uma compreensão de uma totalidade"[12].

É deste período que Hélio formula uma teoria que viria desencadear no que considerou como "anti-arte", o *Parangolé*, que inicialmente designava apenas uma série de obras, capas, estandartes e tendas, mas que passou a representar toda a sua proposição ambiental[13]: "um estado não intelectual da criação [que] tende a um sentido de participação coletiva e especificamente brasileiro"[14] que lhe acompanha até o final de sua trajetória. A formulação do *Parangolé* funda o que Hélio denominou como sendo *raiz Brasil*, *raiz aberta* que se bifurca numa *imagem-estrutura*

9 Oiticica, Hélio. *Um mito vadio*. Entrevista concedida a Jary Cardoso, em que estiveram presentes também Luís Fernando Guimarães, que tinha sido do grupo Oficina e o músico e compositor Jards Macalé. In Folhetim. São Paulo, domingo, 5 de novembro de 1978. in *Catalogue Raisonné*, nº. doc. 0944.78.

10 idem.

11 Oiticica, Hélio. A dança na minha experiência. Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1965 a 1o de abril de 1966. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0120.65, p. 72-73.

12 idem.

13 HO. Entrevista a Marisa Alves de Lima. Revista Cigarra. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1966. *Catalogue Raisonné*, n. doc. 0246.66.

14 idem.

a partir da *Tropicália*, e num *comportamento-estrutura*, a partir do *Barracão*[15], ambos remetendo à imagem do labirinto. *Tropicália* é um *Penetrável*, proposição que surgiu na trajetória de Hélio a partir da própria evolução de seu trabalho no início dos anos 1960, quando ainda integrava o movimento Neoconcreto. Neste período, Hélio desenvolveu uma sequência lógica que teve como eixo o "desenvolvimento nuclear da cor", no qual desprendeu os planos de cor da tela e estruturou-os no espaço. Ao colocar a cor no espaço real, Hélio integrou o 'espaço cor' à própria "experiência espontânea das pessoas", rompendo com a contemplação[16]. Daí nasceram os *penetráveis*, estruturas labirínticas onde o espectador adentra, percorrendo os caminhos segundo um ritmo cromático previsto, que possui uma 'gênese formal' e 'vivencial'[17].

O *Penetrável Cães de Caça*, formulado em 1961, exemplifica esta posição na qual a reintegração do indivíduo ao espaço das 'vivências cotidianas' dá-se numa ordem espaço temporal-estética, a partir da estrutura do labirinto. Posteriormente, *Tropicália* surge a partir da vontade de Hélio em instituir um estado da arte brasileira de vanguarda, de 'lançar' uma imagem obviamente brasileira[18]. Sem o formalismo anterior, Tropicália incorpora o improviso e a espontaneidade, e no lugar da maquete elaborada e projetada em seus detalhes, *Tropicália* é 'construída de improviso, sem qualquer plano ou maquete anterior, apenas esquemas de montagem para as diferentes exposições'[19]. O *Penetrável Tropicália* é composto por uma mistura de elementos tropicais e tecnológico, oferecendo àquele que o adentra uma série de sensações tácteis, visuais, sonoras, olfativas que, segundo Hélio, lembram as próprias sensações que tinha ao caminhar "pelas quebradas" do morro.

Entretanto, se por um lado, Hélio reconhece a organicidade da favela como estrutura ideal para o 'descondicionamento social' do indivíduo, incorporando a espontaneidade e o improviso na formulação de *Tropicália*, por outro lado, é preciso reconhecer que a imagem do labirinto como estrutura apropriada para integração 'indivíduo e espaço' é anterior mesmo a sua descoberta do

15 Oiticica. Hélio. Barracão. (Texto de HO sobre "formulação da ideia de *Parangolé*"). Londres, 19 de agosto de 1969. *Catalogue Raisonné*, n. doc. 0452.69

16 Gullar, Ferreira. Os "Penetráveis" de Oiticica. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1961. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0578.61.

17 Oiticica, Hélio. Texto sobre Arte. (Diário de HO contendo textos sobre arte, sobre núcleos, sobre projeto cães de caça, entre outros). Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1959 a 11 de maio de 1964. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0182.59.

18 Oiticica, Hélio. Texto de HO sobre sua obra. (Texto sobre Tropicália e Nova Objetividade). Rio de Janeiro, 4 de março de 1968. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0128.68.

19 Jacques, Paola Berenstein. A estética da Ginga A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 75.

morro da Mangueira, como bem confirma o *penetrável Cães de Caça* de 1961.

O *Penetrável Cães de Caça* foi concebido como um verdadeiro *jogo*, uma estrutura com três saídas/entradas. No interior do labirinto foram inseridas algumas situações estrategicamente construídas, como o "Poema Enterrado" de Ferreira Gullar, o "Teatro Integral" de Reinaldo Jardim, e cinco "Penetráveis", de tal forma, que à medida que adentrasse ao labirinto estes elementos estéticos surgiriam, elevando o "espectador a uma participação estética"[20]. Este seria o seu "caráter mágico", ou seja, permitir àqueles que penetrassem ao labirinto a vivência de um outro plano que não o do cotidiano[21].

A *Estrutura-Comportamento*

A formulação de uma estrutura-comportamento relaciona-se à suas experiências na cidade de Londres, no final dos anos 1960, das quais se destacam a exposição na *Whitechapel Gallery* e seu 'contato vivência' com o grupo *Exploding Galaxy*[22]. O *Exploding Galaxy* era formado por poetas, artistas plásticos, atores, cineastas, dançarinos e jovens sem experiência maior nas artes, porém dispostos a experimentar coletivamente a vida, examinar e avaliar todos os aspectos do cotidiano, de forma livre e espontânea. Segundo Stefan Szcelkun, o *Exploding Galaxy* "criaram uma cultura tribal (...), feita sem dinheiro, a partir dos detritos materiais da cidade"[23].

Hélio Oiticica identificou-se de imediato com o ambiente comunitário, hippie e artístico que exalava do *Balls Pond Road*, n. 99, casa que abrigava aquele grupo de jovens que faziam "lindas experiências de arte na rua"[24], experiências sensoriais, com a participação do espectador, etc.[25].

20 Oiticica, Hélio. Projeto Cães de Caça e Pintura Nuclear. Transcrição de entrevista sobre exposição no MAM/RJ em novembro de 1961. Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1961. *Catalogue Raisonné*, n. doc. 0024.61.

21 Oiticica, Hélio. Neoconcretos falam de sua exposição. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 21 de abril de 1961. Catalogue Raisonné, n. doc. 0576.61.

22 O grupo *Exploding Galaxy* (1967- 1969) foi concebido pelo artista filipino David Medalla logo após o fechamento da Signals Gallery, importante galeria de vanguarda em Londres e dirigida por ele e Paul Keeler. David Medalla pretendia com o *Exploding Galaxy* criar uma estrutura social criativa, que pudesse interagir com o público sem a mediação das instituições, buscando a integração de diversas artes, poesia, música, pintura, escultura... e assim, diminuir a distância entre criador e espectador. O principal *modus operandi* desenvolvido pelo grupo advinha do próprio comportamento de viver e explorar a arte como vida. Eles deambulavam pelas ruas londrinas, de forma espontânea, com um ou mais integrantes, examinando a cidade, os comportamentos das pessoas e o meio, analisando materiais descartados, encenando e inventando pequenas peças e colhendo objetos. In Lopes, Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes. A Cidade sob a Poética do Andar: as deambulações de Hélio Oiticica. Tese defendida no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Carlos, em fevereiro de 2013.

23 Szcelkun, Stefan. (Stefan Szcelkun ao recordar o *Exploding Galaxy* em 2001) disponível em http://www.stefan-szczelkun.org.uk. apud. Chapman, Michael. entrevista concedida à autora em julho de 2012.

24 Oiticica, Hélio. Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte efetiva. (entrevista de HO a Norma Pereira Rêgo). Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1970. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0869.70.

25 Oiticica, Hélio. Hélio Oiticica. Entrevista de HO a Luis Antonio Pires. Jornal O Jovem, Rio de Janeiro, 6 de março de 1970. *Catalogue*

O contato com o grupo *Exploding Galaxy* foi fundamental para a elaboração do *Crelazer*[26], que Hélio define como sendo o prazer de criar no lazer, de vivenciar um lazer criativo, um lazer não repressivo. Hélio observa uma certa integralidade entre a casa dos *Exploding Galaxy* e seu modo de viver a vida, experiência semelhante Hélio já vivenciara junto à comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro. O ambiente do *Exploding Galaxy*, segundo Hélio, possuía um caráter "ambiente-recin-total", onde vida e obra não se separam.

O ambiente comunitário e a experiência da 'totalidade' acabou por dar o caráter da própria exposição *Whitechapel*, da montagem no espaço da galeria aos ambientes, onde criou um "contexto para o comportamento, para a vida". Hélio definiu a montagem da *Whitechapel*, como uma "experiência galáxica", e contou com a ajuda de diversos integrantes do *Exploding Galaxy* para a montagem de sua exposição.

A *Whitechapel Experience*, como passou a denominar essa exposição, representou um ponto de inflexão no seu trabalho, pois passou a querer cada vez mais algo que "fosse *extra-exposição*, *extra-obra*, mais do que o objeto participante, um contexto para o comportamento, para a vida". A experiência em Londres fez Hélio refletir sobre o caráter criador, ligado ao ambiente livre, não repressivo. Porém, mais do que isso, seu 'exílio' também lhe permitiu pensar a respeito do caráter criador existente na condição *underground*. Neste sentido, Hélio considerou seu exílio voluntário não como "forma ou folclore", mas como uma "necessidade de expandir para fora, de comunicar num nível internacional o que é o Brasil universal já em si". Esta posição, que englobaria ainda outros artistas brasileiros exilados que buscaram uma comunicação em 'grande escala', como Caetano Veloso e Gilberto Gil, e que contribuíram na construção de uma "imagem Brasil-total"[27].

A formulação do *Barracão,* em 1968, condensa essas ideias a partir de uma 'estrutura-comportamento', que Hélio define como uma comunidade do lazer, um lugar que funcionaria como um 'ninho', no qual as pessoas estabelecendo uma relação afetiva com o lugar poderiam criar de maneira mais primária e imediata[28]. Posteriormente, Hélio explica que a ideia de multiplicação, reprodução e crescimento contida nos *Ninhos* confluiu na ideia de comunidade, na proposição do

Raisonné, n. 0871.70.

26 o primeiro texto registrado sobre o *Crelaze*r, data de 14 de janeiro de 1969. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0367.69.

27 Oiticica, Hélio. Carta a Nelson Motta. Brighton, 29 de novembro de 1969. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0994.69.

28 Oiticica, Hélio. *op., cit*. Campos, Gilse. Hélio Oiticica, uma arte sem medo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1970. *Catalogue Raisonné* n. doc. 0867.70.

Barracão: enquanto "tropicália foi a descoberta do precário num confronto com a arte experimental internacional; barracão é a ampliação da ideia de *crelazer* em contextos mais gerais"[29].

O *Barracão* como referência do que Hélio chamou de 'comportamento-estrutura' marca o processo da dissolução do 'objeto' como expressão estética, abrindo-se a "experiências mais comprometidas com o comportamento individual de cada participador"[30]. A 'abertura' dessas estruturas relaciona-se às proposições voltadas ao comportamento, portanto, envolvem os problemas "sensoriais", de sensação e estímulo, onde o próprio participador elabora "dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram "despertadas" por tais sensações", dando o sentido que Hélio chamou de *suprasensorial*[31]. Entretanto, enquanto Hélio desenvolve o *Aparecimento do Suprasensorial na Arte*, em 1967, a 'abertura' das estruturas relacionadas à ideia do "recinto-obra", "lugar-recinto-contexto-obra", na qual se encontra a proposição do *Barracão*, articula-se às experiências que estabelece em Londres, a partir de dezembro de 1968, principalmente, por meio do contato com o grupo *Exploding Galaxy* e da própria experiência de sua exposição na *Whitechapel Gallery*[32].

O *Barracão* está relacionado diretamente com a moradia da favela, pois apesar de Hélio não ter tido a intenção de "imitar" a favela, pretendia uma arquitetura que mais se aproximasse de uma forma orgânica, um 'comportamento-estrutura.' O *Barracão* seria uma comunidade enorme construída pelas próprias pessoas[33]. A estrutura orgânica seria a mais adequada para abarcar uma maior liberdade de comportamento, Hélio pretendia um lugar para que as pessoas pudessem ler, ouvir música e etc., lugar em que as pessoas estabelecessem uma relação sobretudo afetiva, aproximando-se da ideia do *Ninho.* Estas seriam as condições adequadas, segundo Hélio, para as pessoas criarem, de maneira mais primária e imediata[34]. Além disso, o projeto do *Barracão* indica uma estrutura orgânica, um modelo experimental do lazer como atividade positiva, onde as experiências ligadas ao comportamento transformariam o dia-a-dia em um campo experimental aberto[35].

29 Oiticica, Hélio. Jornal O Globo, 17 de setembro de 1970, pág. 11. *Catalogue Raisonné*, n. doc. 1887.70.

30 Oiticica, Hélio. *O Aparecimento do Suprasensorial*. Rio de Janeiro, dezembro de 1967. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0108.67.

31 idem.

32 Estas questões tornam-se mais evidentes no texto "A obra, seu caráter objetal, o comportamento", que pelo conteúdo deve ter sido escrito em Londres. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0160.68.

33 Oiticica, Hélio. in Entrevista de HO com Gilse Campos. *Hélio Oiticica, uma arte sem med*o. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 29 de Janeiro de 1970. *Catalogue Raisonné*, n. doc. 0867.70.

34 Oiticica, Hélio. in Entrevista de HO com Gilse Campos. *Hélio Oiticica, uma arte sem med*o. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 29 de Janeiro de 1970. Catalogue Raisonné, n. doc. 0867.70.

35 Notas publicadas na Folha de S. Paulo, 25.1.1986, p. 52. Op., Cit. Favaretto, Celso. A invenção de Hélio Oiticica.. p. 197.

O *Delirium Ambulatorium*

Se por um lado, a cidade e as deambulações urbanas sempre estiveram presentes na trajetória de Hélio Oiticica, pelo menos enquanto 'momento de criação', é apenas depois de suas experiências em Londres (1968 – 1969) e em Nova Iorque (1970 – 1978) que Hélio incorpora a deambulação como uma proposição estética, entendendo-as como *vivências descondicionantes* que possuem como prerrogativa *desalienar* o indivíduo. Este caráter político e estético agregado à deambulação urbana remete diretamente à deriva situacionista e à teoria do Espetáculo definida por Guy Debord[36].

Hélio desenvolve suas deambulações urbanas em resposta às transformações urbanas sofridas na cidade do Rio de Janeiro, principalmente, a partir dos anos 1960, e que se fizeram sentir consideravelmente no fim dos anos 1970. A perda de escala urbana, a partir do abrupto crescimento dos subúrbios e a verticalização nos bairros nobres, bem como os processos de 'espetacularização' urbana, a partir de empresas imobiliárias que visavam apenas "desembaraçar" os morros para que ficassem 'livres' para a construção de habitações de luxo, foram alguns dos processos urbanos que ocasionaram uma drástica mudança na 'forma' da cidade[37]. As deambulações de Hélio neste período representam uma resposta a essas transformações, uma tentativa de apropriar-se desta 'nova' cidade, procurando 'poetizar esses espaços' a partir da apreensão 'psicogeográfica'[38] dos lugares abandonados da cidade.

A formulação do *Delirium Ambulatorium* que Hélio define como "uma necessidade de alimentar renovações" (..) "necessário para esvaziar a cabeça de tudo o que é cerebral e fazer com que fique livre para então emergir o NOVO"[39] é uma resposta a esses processos urbanos. Em seu *delirium ambulatorium* está presente à importância do coletivo, da participação, bem como, da abordagem lúdica da cidade, como formas de (re)-estabelecer as relações entre o habitante e a

36 Hélio Oiticica conhece a obra *La Société du Spectacle* de Guy Debord, numa edição em inglês sem copyright em 1971, em Nova Iorque, e identifica-se tanto com a Teoria do Espetáculo como pelo pensamento situacionista, passando a citar trechos do livro e incorporar algumas das expressões situacionistas em seus textos e formulações estéticas. Essas relações são desenvolvidas na minha tese de doutorado "A Cidade sob a Poética do Andar: as deambulações de Hélio Oiticica. Defendida no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Carlos, em fevereiro de 2013.

37 Abreu, Mauricio de A. Evolução Urbana do Rio de Janeiro: IPLANRIO (Instituto de Planejamento Municipal, Jorge Zahar Editor, 1988. 2ª ed.

38 Psicogeografia é o estudo dos efeitos específicos do ambiente geográfico(conscientemente organizado ou não) nas emoções e no comportamento dos indivíduos (Internacional Situacionista, 1958).

39 Oiticica, Hélio. Carta a Daniel Más. Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1978. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0092.78.

cidade. Segundo Hélio, "o Rio é a cidade ideal que amálgama níveis/bairros/regiões totalmente diversas num campo urbano só: o Rio é o paraíso do *delirium ambulatorium*!", e é a partir do *delirium ambulatorium* que o campo urbano se transforma em um 'objeto relacional', "um labirinto topográfico"[40].

Hélio debruça-se mais demoradamente nos conceitos em torno do *Delirium Ambulatorium* em *Manifesto Caju*, texto que escreve em referência ao *Programa in Progress Caju*[41]. Entretanto, observa-se que no desenvolvimento de seu texto, julgando o termo "manifesto" inapropriado, uma vez que não se trata de um "programa pré-definido", ao contrário, encontra-se aberto a sugestões e à participação coletiva, Hélio o renomeia para *Memorando Delirium Ambulatorium*. Em *Memorando Delirium Ambulatorio,* de fato, mais do que focar na experiência particular da deambulação na região degradada do Caju (outrora lugar destinado ao lazer da família Imperial, agora aterro de lixo[42]), Hélio expande a definição de *delirium ambulatorium*, presente desde sempre em sua trajetória como "meditação dos momentos transitórios de vida-criação"[43]. Em seu *Memorando* Hélio aborda a cidade como um conjunto complexo de regiões e ambiências distintas, esta abordagem aproxima-se sobremaneira da deriva situacionista, na qual a cidade emerge a partir de "zonas de climas psíquicos definidos"[44]. Ao convidar as pessoas a um caminhar lúdico pela região degradada do Caju, abordando e tomando o bairro como um *playground*[45], Hélio também procura, a partir de "um comportamento lúdico-construtivo"[46], desmistificar a ideia de que "ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que ruas pobres são deprimentes"[47].

> abordar tomar o bairro do CAJU como um playground bairro-urbano para curtir os achados: achar-play: esse achar-abordar-penetrar é sem fim: não só é ele performado in progress como por etapas de acordo com participantes / propositores / proposições feitas / abordagens feitas / abordagens sugeridas / programas limitados e-ou abertos propostos

40 Oiticica, Hélio. MEMORIANDO DELIRIUM AMBULATORIUM (Manifesto Caju). Rio de Janeiro, 11 de abril a 7 de outubro de 1979. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0114.79.

41 Oiticica, Hélio. Carta a Daniel Más. Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1978. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0092.78.

42 O Caju representa o "passado imperial (tem a casa de D. João VI que mais parece um chiqueiro caindo aos pedaços): é o BURACO DA LACRAIA: é o cemitério: é porto-cais com pinta de ser emergência e clandestinidade ao mesmo tempo: é militar: é hospital de tuberculosos; daí, diz Hélio, a proposta em aberto para o que der e vier. Valadares, Nanci. Rio Passo a Passo. (Texto de Nanci Valadares mencionando o evento "Projeto in Progress Caju"). Rio de Janeiro, jan. e fev. de 1979. In *Catalogue Raisonné* n. doc. 0056.79.

43 idem.

44 Debord, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. Les Lèvres nues, n. 6, 1955.

45 Oiticica, Hélio. Um breve relatório sobre o primeiro de uma série de acontecimentos. (Relatório sobre Acontecimentos Poético-Urbanos no Rio de Janeiro: Kleemania, 18 de dezembro de 1979 – parte do *Programa in Progress Caju*. Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1979. In *Catalogue Raisonné* n.doc. 0031.79.

46 Debord, Guy. Teoria da Deriva. Is nº 2, dezembro de 1958 [1956].

47 Debord, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. Les Lèvres nues, n. 6, 1955.

> / ideias formuladas / etc.: O CAJU É O GROUND: A PARTICIPAÇÃO DOS PARTICIPADORES FAZ O PLAY[48].

Em *delirium ambulatorium* Hélio reafirma a ideia de uma 'construção de situação', explicitando suas relações com o pensamento situacionista, chega a grifar a importância de que tudo que seja feito ou proposto nessas experiências, não seja algo que se reduza ao "contemplativo ou ao espetáculo: que sejam instaurações situacionais"[49]. A aproximação, sobretudo, à prática da deriva situacionista, não se limita à concepção coletiva da proposta, em que várias pessoas 'rejeitando por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, entregam-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar'[50]. O *delirium ambulatorium* relaciona-se, sobretudo, à ideia de *jogo*, presente na abordagem lúdica do espaço urbano que toma a cidade como um labirinto. A definição situacionista de *jogo* está de total acordo às ideias desenvolvidas por Johan Huizinga em *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Segundo Huizinga, "o jogo realiza, na imperfeição do mundo e na confusão da vida, uma perfeição temporária e limitada"[51]. Declaradamente influenciados pela ideia de jogo desenvolvida por Huizinga, os situacionistas acreditam que o elemento de competição deveria ser eliminado numa nova fase de afirmação do jogo, pois o "ganhar ou perder", quase inseparável da atividade lúdica, também está relacionado a todas as manifestações da tensão entre indivíduos, uma vez que estão ligadas à atual organização das forças produtivas:

> O sentimento da importância de ganhar no jogo, quer se trate de satisfações concretas ou na maioria das vezes ilusórias, é o mau produto de uma sociedade má. Sentimento esse naturalmente explorado por todas as forças conservadoras, que o utilizam para disfarçar a monotonia e a atrocidade das condições de vida que impõem aos outros[52].

48 Oiticica, Hélio. Um breve relatório sobre o primeiro de uma série de acontecimentos. (Relatório sobre Acontecimentos Poético-Urbanos no Rio de Janeiro: Kleemania, 18 de dezembro de 1979 – parte do *Programa in Progress Caju*. Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1979. In *Catalogue Raisonné* n.doc. 0031.79.

49 Oiticica, H. Para acrescentar ao texto de NANCI. (informações para acrescentar ao texto "O Rio passo a passo" de Nanci Valadares). Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1979. In *Catalogue Raisonné* nº doc. 0055.79.

50 Debord, Guy. Teoria da Deriva. Is nº 2, dezembro de 1958 [1956].

51 Huizinga, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. Tradução João P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971. [1938].

52 IS. Contribuição para uma definição situacionista de jogo. IS nº 1, junho de 1958.

CONCLUSÃO

O Ideário Urbano de Hélio Oiticica

A experiência labiríntica presente em suas deambulações e em seus *Penetráveis* corresponde à concepção dinâmica do espaço em oposição à perspectiva estática, e faz parte também da própria organização mental e método de criação de Hélio, seus escritos intensamente produzidos durante toda sua trajetória, contos, memórias, poemas, crônicas, compõem, ao lado de seus estudos e reflexões a cerca do campo da arte e da cultura de seu tempo, um verdadeiro labirinto, são ideias e temas que apontam para diversas direções.

O labirinto aparece na trajetória artística de Hélio tanto na sua forma conceitual como estrutural. Seu mosaico de escritos reflete a forma labiríntica de seu próprio desenvolvimento artístico, que se dá numa espécie de construção e reconstrução contínua, de ideias, projetos. Enquanto que do *delirium ambulatorium* surgem as séries de *Penetráveis Labirínticos*, *Ninhos* e *Barracões,* nos quais o elemento do labirinto aparece tanto como conceito, quanto como forma, encaminhando-se para o desenvolvimento 'estrutura-comportamento' com o *Barracão*. Esta 'estrutura-comportamento' relaciona-se diretamente à ideia de uma estrutura dinâmica, transformável conforme o comportamento, as ideias e a criatividade das pessoas. Porém, antes mesmo da ideia de uma 'estrutura-comportamento' formulada no *Barracão*, seus *Penetráveis* também já eram concepções complexas de labirinto, como demonstra o *Penetrável Cães de Caça*, formulado em 1961.

O *delirium ambulatorium*, por sua vez, representa o ponto alto de um desenvolvimento que vai ao encontro da transformação da vida num 'jogo integral apaixonante' que Hélio inaugura com seu *Programa Parangolé*. Neste processo, que tem seu início com as *Capas* na ideia do *corpo* e *arquitetura*, sobretudo, na liberdade do corpo na dança, foi sendo incorporado paulatinamente, também, *o campo urbano*, a partir dos *Penetráveis*, do *Barracão* e do *Éden*, e, por último, o *território*, principalmente, a partir da tomada deste *campo urbano* como um *labirinto* apropriado para a deambulação urbana, ao *delirium ambulatorium*. No desenvolvimento da ideia da vida como um jogo apaixonante destaca-se ainda, a formulação do *Crelazer*, a negação da 'competição presente

na categoria *capitalismo-opressiva*'[53], para 'a aspiração da ideia de mundo que se cria no lazer, em torno dele, não como fuga, mas como ápice dos desejos humanos'[54]. A deambulação urbana liga o conceito de jogo à vida cotidiana transformando as 'ruas' em potenciais campos de ação, já diriam os situacionistas: "o que muda nossa maneira de ver as ruas é mais importante que o que muda nossa maneira de ver a pintura"[55]. Hélio, por sua vez, afirma:

> Pelo delirium ambulatórium a meditação é conduzida pelo corpo-pé: é a paixão-meditar-andar que no workshop fomental será maquetes-labirintos de topografias criadas: é a mesma paixão que me fez deslocar o campo pictórico do quadro para o espaço e destruir o pictórico empobrecido de séculos de parede para a proposição de um espaço-sítio novo e totalmente aberto à exploração criativa: àquilo que fez MALEVITCH declarar:
>
> "Let rejection of old world of art be traced on the palms of your hands" (Deixe a rejeição do velho mundo da arte ser traçada nas palmas de suas mãos)[56].

53 Oiticica, Hélio. Carta a Lygia Clark. Londres, 7 de junho de 1969. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0822.69.

54 Oiticica, Hélio. As possibilidades do *Crelazer*. Paris, 10 de maio de 1969. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0305.69.

55 idem.

56 Oiticica, Hélio. MEMORIANDO DELIRIUM AMBULATORIUM (Manifesto Caju). Rio de Janeiro, 11 de abril a 7 de outubro de 1979. in *Catalogue Raisonné* n. doc. 0114.79. (tradução livre da autora).

TRISHA BROWN E LAURIE ANDERSON: PERFORMANCE COMO AÇÃO POLITICA

Andréia Paulina Costa[1]

A relação entre arte e politica se torna fundamental nas produções em meados da década de 1970, quando a cidade se torna um importante suporte das ações artísticas. As conexões entre arte e cidade, criadas através das ações e proposições estéticas possibilitou o uso do espaço urbano de maneira criativa e politizadora. Nas proposições de Trisha Brown e Laurie Anderson o uso da cidade como processo de reflexão se dá através de apropriações espaciais, onde a linguagem corporal da performance se torna crucial, seja na desconstrução de tabus ou na ressignificação do imaginário urbano, as ações dessas duas artistas transformam determinados espaços da cidade em lugares de criação e de reflexão politica.

A performance *Institucional Dream Series* (fig. 1) e o trabalho *Automated Fully Nikon* (fig. 2) de Laurie Anderson, *Accumulation* (fig. 3) e *Walking Down the Side of a Building* (fig. 4) de Trisha Brown, vão de encontro a proposição de André Lepecki (2012), para o mesmo, há uma ligação fundamental entre o corpo urbano e corpo do artista, *embodiment-disemboiment*, em um processo de construção e desconstrução simbólica, que envolve por um lado os elementos urbanos, arquitetônicos, a forma e o traçado da cidade, com o processo de significação do sujeito, aqui do sujeito politico:

> But the choreo-political questions remains, of identifying what forces and apparatuses, non-metaphorically and daily, choreography subjection, mobilization, subjugation and arrest; of figuring out how to move in this contemporaneity; and of understanding how, by moving (even if still) one may create a new choreography for the social[2]. (Lepecki, 2012: 21)

1 Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo. Graduada em Ciências Sociais e mestranda em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo (IAU- USP São Carlos), bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 LEPECKI, A. Dance: Documents of Contemporary Art. Whitechapel- MIT: Cambridge, 2012.

Ainda para Lepecki (2012), a dança envolve algumas qualidades constitutivas, a efemeridade, corporeidade, precariedade, pontualidade e performatividade (*ephemerality, corporeality, precariousness, scoring, performativity*). São esses pontos que possibilitam a dança um modo de compreensão da realidade de maneira mais ampla. A partir do caráter de efemeridade e corporeidade, a performance enquanto proposição artística aciona uma nova leitura acerca do real, onde, os elementos que caracterizam a performance se tornam parte integrante de uma realidade que se modifica no momento em que insere uma nova linguagem, do corpo. A partir dessa inserção simbólica, a performance cria uma pequena realidade, prenhe de significados dentro do universo real, se conectando ao espaço físico e simbólico da cidade; uma realidade momentânea enquanto ato, ação, mas concreta enquanto problematização do real e do social. É no encontro do movimento entre o corpo do artista e o corpo urbano que se produz um novo discurso sobre o imaginário urbano, onde a performance se torna ação política imaterial e a cidade uma espacialidade, que como tal se pretende ocupada.

> Constitutivas uma da outra, poderiam dança (ou ação política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetônico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão […] Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventado toda uma nova coreografia social.[3] (Lepecki, 2012: 49)

É através dessa relação entre cidade e dança, entre corpos, urbano-material e artistico- imaterial, que a performance se instala, enquanto efemeridade produz uma espacialidade distinta, que instaura uma nova leitura, momentânea sobre determinado espaço, recriando assim parte do imaginário urbano. A performance enquanto ação politica não necessita de espectador, mas de sujeitos volitivos, que optem livremente por participar ou não da ação performática, seja de forma direta, intervindo, seja pelo olhar ou como parte da ação, ou indiretamente, levando consigo um fragmento simbólico da proposição performática, olho e sigo, mas quando sigo meu caminho levo comigo parte do referencial simbólico do qual a performance trabalha, como captador de um momento da efemeridade performática. De acordo com Zumthor (2007: 30), ““A performance” se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como “emergência”,

3 LEPECKI,A. Coreopolítica e coreopolícia. ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.[4]"

Ao ultrapassar o curso comum dos acontecimentos, a performance, situada no espaço urbano, cria um novo conhecimento sobre aquele mesmo espaço e sobre a espacialidade por ela proposta, modifica assim o espaço e a ideia de performance, de corpo performático, que em sua internalidade se modifica constantemente, modifica-se a cada nova performance, alterando seu sentido de acordo com a "emergência[5]" situacional exigida, o "evento[6]", relacionando-se assim, intrinsecamente ao social e ao politico. Pois, (ZUMTHOR, 2007: 32) "a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicado, ela o marca.[7]"

A performance ao reinventar uma nova coreografia social, transforma o corpo urbano em leitura e assim reescreve parte do universo simbólico contido na cidade, intervindo de forma a problematizar os elementos contidos na esfera urbana, no âmbito social, politico e econômico. Foram esses elementos que Laurie Anderson passou a questionar em suas performances, tomando a ideia de "corpo no espaço" (GOLDBERG, 2007: 203) tanto Anderson quanto Brown passam a intervir nas formas de significação do espaço urbano, produzindo espacialidades distintas. Enquanto Laurie Anderson sai as ruas fotografando a si mesma e aos outros, compondo músicas e criando instrumentos que alterem a percepção sonora e visual, questionando os meios de produção e as durezas do mundo, Trisha Brown está interessada em romper o limite da percepção espacial, visual, construindo e desconstruindo os limites dos espaços urbanos convencionais, altera-se o estado formal dos objetos e de seus usos, a cidade é vista de ponta cabeça, seus limites são agora mutáveis e preenchidos por novas experiências.

4 ZUMTHOR, P. Performance, recepção e leitura. Cosac Naify: São Paulo, 2007.
5 Idem. Ver citação anterior.
6 Sobre a idéia de evento aqui utilizada ver: Alain Badiou: The Subject of Art; André Lepecki: Coreopolítica e coreopolícia.
7 ZUMTHOR, P. Performance, recepção e leitura. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

De acordo com Roselee Goldberg (2007: 205; 217) "Trisha Brown acrescentou uma nova dimensão à consciência do "corpo no espaço" por parte do espectador. Obras como *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), ou *Walking the Wall* (1970) pretendiam desorientar o sentido de equilíbrio gravitacional do público[8]." Enquanto nas performances de Laurie Anderson "Já não havia apenas um passado, mas dois: "há o que aconteceu e há o que eu disse e escrevi sobre o que aconteceu" - tornando opaca a distinção entre performance e realidade". De forma característica, ela transformava a dificuldade numa canção[9]." Para Craig Owens (1994), o trabalho de Laurie Anderson é uma vasta rede de signos, promovendo contínuas leituras e interpretações:

> For Anderson, the world is a vast network of signs and, as such, continually elicits reading, interpretation. Consciousness, being in the world, is in fact identified with reading- an identification which is not, however, unproblematic, for the legibility of signs is always uncertain. And it is to the problem of *illegibility* that Anderson's work is addressed[10]. (Owens, 1994: 71-2)

Os trabalhos de Laurie Anderson representavam em parte os incômodos com a cidade, desde sua materialidade e formas de uso até a questão da individualidade e do desencantamento do mundo. Em seus trabalhos *Automated Fully Nikon, Institucional Dream Series*, Laurie Anderson trabalha com questões como visibilidade, presenças e ausências produzidas pelo espaço urbano, em sua trama simbólica, questiona o lugar do outro nas estruturas sociais, e faz uma crítica ao comportamento do homem contemporâneo, sintomático, de uma sociedade em mudança constante, cujos valores representativos são modificados para atender a urgência do tempo acelerado e da fragmentação.

As performances de Laurie Anderson extrapolavam o espaço do palco, invadindo a cidade com a série *Institutional Dream* de 1972-1973, onde a artista se colocava em situações de perigo, dormindo ao relento em lugares públicos, praças, parques, praias, banheiros, locais onde o público era proposto a se questionar sobre o olhar e sobre o outro, sobre quem era aquele outro, buscando

8 GOLDBERG, R. A Arte da Performance: do futurismo ao presente. Orfeu Negro: Lisboa, 2007.
9 Idem.
10 OWNES, C. Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture. University of California Press: Los Angeles, 1994.

não só uma reflexão sobre a alteridade, mas revelando o excesso de individualidade já evidente daquele período, como processo de uma sociedade em mudança. As performances de Laurie Anderson situadas no urbano, não possuíam uma relação consciente dos espectadores, não havia espectadores, mas transeuntes, sujeitos volitivos, que passavam pelo local, mas que não tinham plena percepção do ato "encenado", Laurie Anderson durante a performance podia ser confundida com uma mendiga, uma pedinte, uma *homeless.* Ao trabalhar no limiar entre o legal e o marginal (de temas à margem), Laurie Anderson foca na percepção e na reverberação dos espaços urbanos, onde cada lugar afeta de determinada maneira o subconsciente, onde cada sonoridade possibilita uma abertura sensorial, e através dessa sensorialidade abre-se uma possibilidade de leitura e de reflexão sobre o real. Diz ela:

> Na Série Sonho Institucional, eu decidi dormir em vários lugares públicos para ver se o lugar influenciava meus sonhos. Escolhi lugares como banheiros públicos, um banco de parque, uma biblioteca pública. Tentava ficar o mais cansada possível, e então dormia. Originalmente, eu quis fazer isso porque estava interessada em tabus. Dormir em lugares públicos não é aconselhável, embora não seja ilegal; parece violar um contrato social tácito que requer consciência. Pessoas que estão inconscientes evidentemente estão muito vulneráveis. Também eu achei que esses lugares públicos seriam muito desconfortáveis e que havia uma grande probabilidade de esse desconforto influenciar meus sonhos [...] (Anderson, 2010: 61)[11]

Em *Institucional Dream Series*, Anderson se propõe a refletir sobre tabus, a intenção era perceber o quanto os espaços urbanos podiam interferir nos sonhos. Têm-se uma vulnerabilidade do estado inconsciente, sendo assim, atenua-se as percepções de segurança devido ao estado de sonolência e o desconforto causado pelos lugares escolhidos, pode interferir na produção de um estado de sonho que varia do calmo ao caótico, essa intencionalidade do processo, de desconforto, insegurança e violação de um contrato social tácito dá a obra um a caráter experimental e reflexivo.

Laurie Anderson produz uma série que problematiza a linguagem, o tabu linguístico, aquele ligado aos preconceitos, a decência, ao decoro e também a delicadeza, ao medo do que é desconhecido, um sentimento coletivo sobre determinado comportamento, objeto ou situação. No caso,

11 ANDERSON, L. I in U: Eu em Tu. Vol. 2. (Catálogo) CCBB: São Paulo, 2010.

Laurie Anderson problematiza o tabu de dormir em lugares públicos, visto como violação de um contrato social tácito, como lembra a mesma. Nesse sentido, ao propor uma relação entre o espaço e os tabus que podem se originar de algumas formas de uso, a artista coloca em pauta a posição das pessoas que têm como realidade a vida das ruas. A obra que inicialmente tem seu interesse em desmistificar tabus, ganha uma dimensão psicanalítica, ligada ao sonho e as produções simbólicas do subconsciente.

Em *Automated Fully Nikon*, o trabalho se aproxima mais das dinâmicas da cidade. A proposta é fotografar pessoas em suas atividades cotidianas. O processo se dá no registro da conversa que gerou a situação, uma fotografia e a finalização com um recorte, uma tarja branca que se coloca nos olhos do sujeito fotografado. A proposta deste trabalho é problematizar a figura do outro no imaginário urbano mas, acaba também por revelar uma certa constituição do ambiente urbano, suas discrepâncias e volatilidades. Ao provocar uma postura agressiva, e colocar em risco sua postura feminina, Anderson resgata alguns dos recursos usados no teatro de Brecht, (NEL, 2002: 155) "using radical gestures in order to force one's audience to rethink their relationship to material experience has its roots in Bertolt Brecht, whose ideas may well have influenced Anderson […] "'alienation effect[12]'"

> I had always hated this invasion of my privacy and now I had the means of my revenge. As I walked along Houston Street with my fully automated Nikon, I felt armed, ready. I passed a mand who muttered "Wanna fuck?" This was sandard technique: the female passes and the male strikes at the last possible moment forcing the woman to backtrack if she should dare to object. I wheeled around, furious: "Dis you say that?" He looks around surprised, then defiant. "Yeah, so what the fuck if I did?" I raised my Nikon, took aim, began to focus. His eys dated back and forth, an undercover cop? CLICK (Anderson apud Nel, 2002: 154)[13]

Se por um lado Laurie Anderson se preocupava em expandir o campo da reflexão voltando seu olhar para o cotidiano, por outro Trisha Brown procurava expandir o campo performático, entrelaçar o espaço da arte com o espaço da rua, utilizando suportes os mais variados. A importância da dança no espaço urbano ocorre pela união de uma perspectiva estética e politica.

12 NEL, P. The avant-garde and American Postmodernity. University Press of Mississipi, 2002.

13 Enxerto retirado do livro Stories from the Nerve Bible, Laurie Anderson pp 146-7. NEL, P. The avant-garde and American Postmodernity. University Press of Mississipi, 2002.

Nesse sentido, Trisha Brown realiza performances onde o material básico a leva para um caminho de uma estética mais simples, com cores primárias como predominantes: branco, preto e vermelho. O foco se dá na espacialidade do trabalho, não somente nos dançarinos, criando uma relação fundamental na ressignificação do espaço urbano utilizado, por um determinado momento. No trabalho *Accumulation*, dividida em várias performances, *The Primary Accumulation*, *Primary Accumulation on Rafts*, *Accumulation With Talking*, *Accumulation in Central Park*, a questão da alegoria é a peça fundamental para compreender a internalidade da ação, que tem como ponto crucial o limite sequencial e exaustivo do corpo.

Em Trisha Brown, a preocupação se dá em encontrar no espaço urbano uma abertura para o diálogo e para a apropriação. A artista, através da dança, problematiza os usos da cidade, e as formas de consumo que regulam a sociedade. Em uma critica à cultura de massas, o trabalho *Accumulation* faz uso dos objetos de fetiche de uma sociedade que encontra o pertencimento no ato de consumir. A obra se inicia com evocações de objetos de uso cotidiano, máquinas de lavar, telefones, televisões, passando por diálogos costumeiros, especulando sempre dois pontos: A e B. Mas além da questão do consumo, em *Accumulation with Talking*, nas outras performances de *Accumulation* (OWENS, 1994: 57) a questão da exaustão, da repetição dos gestos, vai até atingir o limite do corpo, uma forma projeção corporal, temporal, ritualística, metafórica, que ao acionar diferentes espaços da cidade constrói uma rede simbólica.

Puro movimento, é o que Trisha Brown propõe, é também no que a cidade se compõe, movimentos contínuos de corpos, de objetos, de símbolos. Partindo da ideia de que a cidade é puro movimento, as obras de Trisha Brown recuperam um diálogo com o urbano, procurando apropriá-la através de gestos, inserindo em sua estrutura simbólica uma dimensão que traduz ou que procura compor junto as espacialidades um significado complementar das formas urbanas. Os trabalhos de Trisha Brown, tentam articular a dimensão corpórea da dança aos espaços físicos da cidade: prédios, praças, *rooftops* "I make radical changes in a mundane way[14]" (BROWN, 2012: 61).

14 Trisha Brown: Locus (1975) in: LEPECKI, A. Dance: Documents of Contemporary Art. Whitechapel- MIT: Cambridge, 2012.

A artista realiza movimentos continuamente, durante o processo performático Trisha Brown vai citando uma sequência lógica dos diálogos do dia-a-dia. Para Trisha Brown, a ideia de puro movimento é essencial, e isso fica claro em seus trabalhos, especialmente em *Man Walking Down the side of a Building,* ao problematizar a ideia de gravidade, ao mesmo tempo que problematizava as formas de apropriação do espaço urbano.

> Pure movement is movement that has no other connotations, It is not functional or pantomimic. Mechanical body actions like bending, straightening or rotating would qualify as pure movement providing the context was neutral. I use pure movements, a kind of breakdown of the body's capabilities. I also use quirkly personal gestures, things that have specific meaning to me but probably appear abstract to others. I may perform an everyday gesture só that the audience does not know whether I have stopped dancing or not and, carrying that irony further, I seek to disrupt their expectations by setting up an action to travel left an then cut right at the last moment unless I imagine they have caught on to me, in wich case I might stand still. I make plays on movement, like rhyming or echoing an earlier gesture in another part of the body at a later time and perhaps out of kilter" (Brown 2012: 71[15])

A arte de Trisha Brown está ligada ao efêmero e a expansão dos sentidos. Busca uma quebra de paradigmas colocados no universo da arte, a mesma procura estabelecer com sua questão gestual a libertação das formas e dos espaços de arte. A contestação da ordem do corpo urbano, artístico e social, da corporeidade e da espacialidade está inerente a suas obras, que também podem ser dialogadas com a questão do corpo e da sexualidade, muito latente no período nos anos 1970. A artista procura a todo momento reinventar o espaço, ao dissolver o limite existente entre o abstrato, o urbano e o concreto, a cidade, o simbólico e o construído. Em um processo antropológico de compreensão simbólica e de distensão sociológica, a medida em que procura formas alternativas que desvinculem o processo da produção artística da esfera do fetiche e do mercado capitalista.

15 Trisha Brown: Locus (1975) in: LEPECKI, A. LEPECKI, A. Dance: Documents of Contemporary Art. Whitechapel-MIT: Cambridge, 2012.

Bibliografia

ANDERSON, L. I in U: Eu em Tu. Vol. 2. (Catálogo) CCBB: São Paulo, 2010.

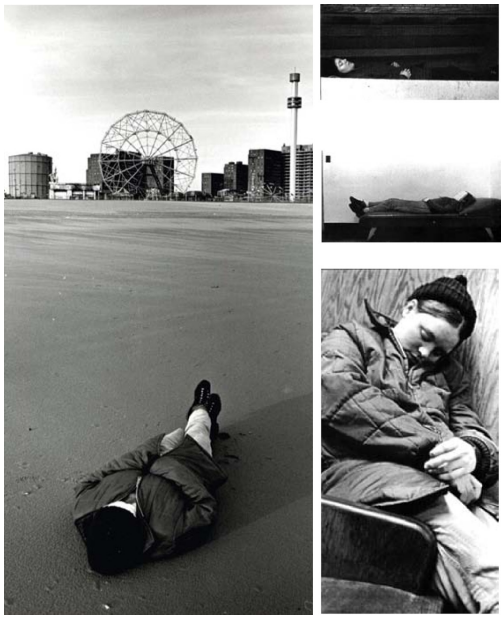
GOLDBERG, R. A Arte da Performance: do futurismo ao presente. Orfeu Negro: Lisboa, 2007.

LEPECKI, A. Dance: Documents of Contemporary Art. Whitechapel- MIT: Cambridge, 2012.

LEPECKI,A. Coreopolítica e coreopolícia. ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

NEL, P. The avant-garde and American Postmodernity. University Press of Mississipi, 2002.

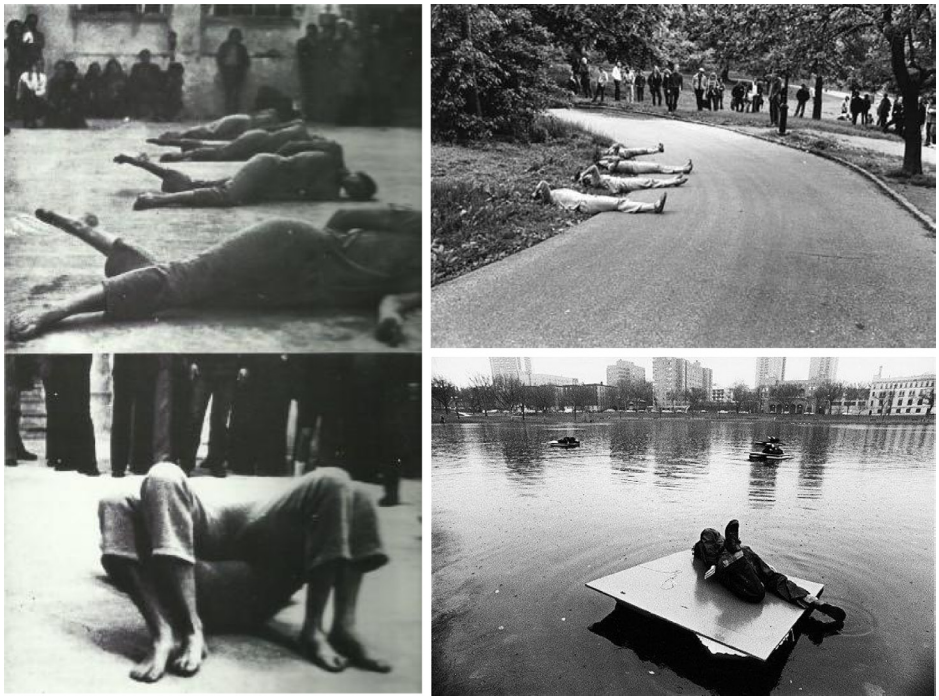
ZUMTHOR, P. Performance, recepção e leitura. Cosac Naify: São Paulo, 2007.



Laurie Anderson: *Institucional Dream Series 1972 -3* (fig. 1)
Fonte: Catálogo CCBB In in U/ Eu em Tu. Volume 2 pp. 31-2.



Laurie Anderson: *Automated Fully Nikon 1973* (fig. 2)
Fonte: www.humanextractions.blogspot.com.br



Trisha Brown: *Accumulation 1973* (fig. 3)
Primary Accumulation; Accumulation in Central Park; Primary Accumulation on Rafts.
Fonte: www.artperformance.org; www.babettemangolte.com; www.walkerart.org



Trisha Brown: *Walking Down the Side of a Building 1970* (fig. 4)
Fonte: www.trishabrowncompany.org

ENTRE A ENCICLOPÉDIA E O DICIONÁRIO COMO ESCRITAS HISTÓRICAS

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros[1]

A partir do final da década de 1980, em meio ao sentimento de crise, o trabalho de Hans Belting foi consolidando-se como um dos mais polêmicos e importantes para o pensamento da história da arte contemporânea. Até que em 1996, resultado de mais de uma década de reflexões teóricas, históricas, críticas e docentes, o autor alemão publicou *O Fim da História da Arte*. No livro ele diagnostica a perspectiva definitiva de um abismo histórico que se fazia plenamente apresentado entre a história da arte institucionalizada e as obras de arte em produção, tendo por ponto de gravidade desse diagnóstico uma crise da narratividade: o fim da história da arte é o fim de uma narrativa.

Encontra seu fim porque as obras produzidas atualmente parecem estabelecer uma cisão de tal ordem com as obras produzidas anteriormente que se faz impossível a narrativa até então vigente, com seu modelo e estrutura, enquadrar em um todo coerente o conjunto das obras de arte. A sequência de períodos e estilos bem determinados e abrangentes se esfacelou e a noção de obra se esgarçou tanto que seus limites se perderam. Isto é, a própria narrativa da história da arte, que acreditava-se um processo de construção tijolo a tijolo ao longo dos séculos, ocasionou um tipo de implosão através de si mesma tendo como decorrência imediata o seu próprio fim. Causa ou efeito, Belting advoga que tudo aquilo o que poderia ter sido escrito sobre a arte já o foi de alguma maneira, nos restando apenas a alternativa literária, e mesmo anti-narrativa, do epílogo como tropo.

Toda essa construção teórica parece agora, quase vinte anos depois de sua publicação, suficientemente assimilada embora ainda mantenha certo potencial de polêmica e trauma. O fato é que não é mais tão pavorosa ou pelo menos nos habituamos com seu pavor. Entretanto, mesmo agora não está claro se conseguimos pensar uma questão que se entreve nas suas páginas, isto é, a questão essencial para a história da arte que se resguarda no próprio fazer-se livro de *O Fim*.

Contribuindo para um encaminhamento propriamente histórico desse pensar, é precioso e talvez preciso relacionarmos o trabalho de Belting, o "último" da história da arte, a outro tão de-

1 Doutorando em História/UNICAMP, e bolsista FAPESP.

cisivo quanto o dele para a disciplina: o "primeiro". Pois assim é considerado o misterioso *Livro 35* de Plínio, o Velho, parte da impressionante enciclopédia do mundo antigo: a *História Natural*. Escrito no primeiro século da Era Cristã, esse livro é reconhecido como o trabalho mais antigo de história da arte que conhecemos – ainda que não exatamente o primeiro, bem como o de Belting não é exatamente o último do século XX. Nele é desenvolvida a mais extensa e melhor organizada história da pintura antiga. É um documento chave que influenciou um sem número de artistas, críticos e historiadores dos mais variados períodos e tendências. Todavia, ainda que seja nossa "primeira" história da arte, Plínio deixa evidente em suas páginas que também escrevia em uma época de profunda crise.

Imediatamente, um caráter trágico deve ser lembrado nesse pensar. Não há absolutamente nenhuma das pinturas mencionadas por Plínio que tenha sido conhecida visualmente pela história da arte. Todas se perderam em definitivo desde muitos séculos. Restaram, é claro, murais antigos e excelentes pinturas em vasos, porém nenhuma delas é matéria do *Livro 35*, pois, segundo o autor, nada dessa produção era verdadeiramente excelente se comparada às obras que ele mesmo selecionou narrando – o que, sem dúvida, aumenta nossa angústia por essa ignorância visual. Dessa maneira, as páginas do *Livro 35* formam um cânone apenas ideativo, ou literário, das principais pinturas da antiguidade. Um museu que em si mesmo impede a visão das obras. Essa lembrança poderia agora declinar para a ideia de que a importância dessas duas histórias da arte se deve ao fato delas enunciarem com profunda autoridade ou propriedade eventos relativos à arte e ao seu próprio fim que seus autores testemunharam. Como se eles apenas tivessem tido a perspectiva necessária.

Evidentemente, a elaboração literária de Plínio é o tipo inaugural das enciclopédias modernas: o projeto de informar tudo sobre tudo. Por outro lado, Belting comenta e acena com uma possível resolução da escrita da história da arte passando pela ideia de um *dicionário*. Diante da aparente incapacidade do próprio narrar que se estabeleceu em nossa disciplina nas últimas décadas o único estilo literário ainda disponível à sua realização seria a frieza catalográfica técnico-explicativa das experiências e fatos artísticos. Ele mesmo, Belting, não escreve esse dicionário, mas sua escrita em *O Fim* ecoa esse "modelo literário" contrário à narração.[2]

2 "O mundo da história da arte tornou-se muito grande, tão grande que só pode ser entendido por meio de um dicionário, atingindo assim um estágio final provisório no qual se esmaece a lembrança do sentido anterior e a norma cultural de uma história da arte única e obrigatória. Numa situação semelhante encontra-se hoje a teoria da arte." BELTING, p. 29.

Para uma compreensão mais direta das diferenças estruturais entre os modelos em questão, bastaria que se consultasse um dicionário qualquer em seu verbete "enciclopédia", e o mesmo com uma enciclopédia qualquer em seu verbete "dicionário". Essa comparação, no entanto, não é suficiente para revelar a essência de cada um desses modelos. Talvez J. L. Borges, um apaixonado por enciclopédias, seja quem escreveu o conto decisivo sobre a natureza delas. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* apresenta uma enciclopédia singular porque disserta apenas sobre as coisas de um mundo outro e absolutamente inventado, que só tem presença em suas próprias páginas. E, no entanto, essa enciclopédia é tão precisa, detalhada e coerente quanto a *Britânica* (que abre o conto). Já em *O Dicionário*, Machado de Assis conta sobre um rei tanoeiro que recebe de seus ministros um dicionário para aprender um vocabulário completamente novo, inventado pelos ministros para que o rei pudesse vencer um jovem talento poético em concurso. Porém, mesmo com o recurso o rei é derrotado pelo jovem poeta.

Em linhas muito gerais, conforme o conto de Borges, nas enciclopédias há sempre um mundo rico e detalhadamente oferecido e argumentado, quer seu fundamento empírico exista ou não exista mais, ou mesmo nunca tenha existido. Na leitura enciclopédica há sempre um mundo posto e garantido, ainda que sem quaisquer garantias. O oposto demonstra Machado: um dicionário é sempre apenas vocabulário, apenas fundamento, assinatura das coisas e não as coisas. No dicionário as palavras estão deitadas como fósseis esperando que um verdadeiro poeta as venha resgatar de volta à vida. O rei perde porque possuindo apenas o dicionário não ganha o poder de dar vida à elas. Ganhou um vocabulário, mas não a experiência de uma realidade com ele.

Usando uma terminologia heideggeriana ao pensar da questão, se poderia aplicar às histórias da arte aqui discutidas a conjectura de que a enciclopédia apenas *instala um mundo*, e que o dicionário, por sua vez, apenas *produz sua terra*.[3] O fim no *Livro 35* enunciaria, então, uma história da pintura que não teria ou já não tinha nenhuma pintura a ver, isto é, inelutavelmente na configuração de um mundo pictórico sem nenhum fundamento pictórico sequer. Enquanto que *O Fim* de Belting enunciaria à perfeição o impasse criado por se ter tanta diversidade de obras à disposição que se fez impossível dar sentido histórico a todas elas: o ter obras, mas não ter história da arte, não ter narrativa.

3 HEIDEGGER, p. 49-51.

Então, no pensar da questão que é o fazer-se livro dessas histórias da arte, o fim é testemunhado e acompanhado de uma falta intrínseca na enunciação; ou, atentando-se uma vez mais para exercício de leitura desses trabalhos, para além da mera enunciação entreve-se dois modelos de escrita que parecem efetivar as suas respectivas situações decisivas? Seguindo com a tese e terminologia de Heidegger, o obrar das obras de arte se dá no *combate* entre *terra e mundo*, e não no morrer abraçado a um dos lados. Isso seria exatamente o deixar de obrar, o perder sua força, e em absoluto esse não parece o caso de nenhuma das histórias aqui discutidas – que não são de forma alguma mera enciclopédia ou dicionário da arte. Ao invés disso, nesse pensar manifesta-se verdadeira atitude poética, desfazendo esse "dicionário" e essa "enciclopédia" de meros instrumentos de informação e alçando-os a expressões efetivas e vivas da história da arte. Compondo cada qual um sentido histórico próprio que exige uma e outra narratividade – mesmo na negação do narrativo – elas não falam, mas consoam o Falar histórico.

Os referidos ecos do modelo dicionário no texto de Belting começam por sua determinação da brevidade: o livro em si ou os capítulos, e até mesmo a grande maioria de seus parágrafos e frases, são todos curtos por definição. A composição de *O Fim*, porém, não produz extremas densidades nesse condensamento, o que nem sempre é evidente. Os capítulos se estruturam através de questões-chave e discursam como constatações diretas dessas questões, soando mais como definições analíticas do que como investigações filosóficas ou explanações de pretextos. A sua disposição é clara, polida, eficaz e distinta, cuidando para que não aja espaço para contestações de ordem interpretativa nem desdobramentos prolíficos.

Quanto a sua organização, ele reproduz praticamente um projeto geométrico deliberadamente calculado e estimado: o livro se divide em duas partes, cada qual com precisos onze capítulos, caprichosamente não numerados na página índice, o que faz dele um tipo de jogo de espelhos fechado em si mesmo. Por exemplo, o primeiro capítulo, conforme mencionado, se refere ao epílogo e o último se refere à adaptação epilográfica de Greenaway[4] da peça de Shakespeare[5] célebre por seu epílogo – o epílogo do próprio bardo inglês. Ou que se tome como elemento "*a imagem que guarda o livro*": um *Jano*[6] que, ao invés de ter as duas cabeças em sentidos opostos, indica o absoluto fechamento com o encontro centrípeto dos rostos do deus romano.

4 O filme *Prospero's Books*, de 1991.

5 A peça *A Tempestade*, escrita entre 1610-11.

6 Obra do próprio Peter Greenaway composta a partir dos resultados plásticos do filme referido.

Por outro lado, o modelo enciclopédico pliniano traz consigo diferenças fundamentais com *O Fim* moderno. Ainda que oferecido ao funcional, esse texto é consideravelmente caótico, e totalmente assimétrico. Quando percebida dentro da obra maior que é a *História Natural*, a história da pintura de Plínio se revela não mais do que uma digressão entre outros assuntos. Essa escrita labiríntica conjuga momentos de narratividade discursiva entrecruzada. Entre os acadêmicos, seu latim é considerado um dos mais ásperos, ou simplesmente um dos piores. Sua história da arte, particularmente, é composta de anedotas que se inter-relacionam, embora mantenham suas autonomias. Essa composição anedótica descaracteriza-se por qualquer rigor acurado de análise e de pesquisa, sendo desprovida de imparcialidade, e não sugerindo grande zelo pela verdade efetiva dos acontecimentos.

As anedotas em si apresentam-se muitas vezes fantasiosas ou de pouco valor objetivo/descritivo. Elas são declinantes, porém não exatamente seriadas. Conforme a própria noção de "enciclopédia", suas obras e artistas circulam por entre o livro, ao invés da ocupação de uma posição fixa em uma cronologia precisa. Como um museu ideativo e dinâmico as obras e artistas circulam, se encontrando e desencontrando. O *Livro 35* não instala um mundo sem terra, ao contrário, a falta de pinturas é sua *terra produzida* e a exata efetividade dessa história da arte: perdida entre todas as coisas do mundo antigo, mas, embora curta, alongada; escrita em língua morta, mas sempre relida e traduzida.

Para além de sua extensão, ele é fundamental porque, ao invés de simplesmente elencar nomes e obras em sequência, estabelece toda uma linha de desenvolvimento artístico, de um pensar poético através das obras discutidas. Ainda que de maneira confusa ou pouco transparente, diferentemente das enciclopédias modernas, há uma cadeia crítica sustentada entre as várias pinturas desenhando uma delicada linha entre influências e rupturas, entre ocorrências, recorrências e concorrências. Dessa forma, muito mais do que um sentido *historiográfico* (a enunciação sequencial de sucessos), o *Livro 35* propriamente inaugurou nosso sentido *histórico* para a arte – repercutindo até o próprio Belting. E é esse mesmo sentido que estabeleceu um paradoxo tipicamente pliniano: a narrativa histórica da arte, que nascia ali, decisivamente tinha ali mesmo seu fio cortado, seu fim.

Enquanto que *O Fim* de Belting enuncia o impasse, por um lado, pela garantia dada a todas as obras de arte de serem obras de arte e, por outro, pela impossibilidade de reuni-las em um

todo narrativo das obras de arte. Ou seja, o ter uma fundação tão enorme que impede qualquer instalação ou abertura, restando apenas o dispor das peças da fundação. Mas ele não produz terra sem mundo. Ao contrário, ao apresentar essa impossibilidade em si mesmo, isto é, em sua escrita, instala por si mesmo o mundo da história arte tal como ela pode ser hoje: definida em pequenas questões ou grupos, cortada em pequenas comunicações, inconveniente a grandes discursos, sem encantamentos, enfeites, ou brilho. E ao mesmo tempo tão abstrata quanto um tratado geométrico, absolutamente limitada e infinita graças a um jogo de espelhos. Essa impossibilidade é menos uma constatação do que uma proposta, uma verdadeira instalação de mundo em sua própria concepção histórica.

No estabelecimento vocabulário dicionárico das questões envolvidas na história da arte, Belting trava a escrita de seu texto impedindo a elaboração discursiva direta ou mesmo resolutiva de um ponto a outro. O problema é que não há ponto de onde sair nem onde chegar. Quando seu texto encontra alguma obra é para perde-la em seguida. Ao passo que na circulação enciclopédica que Plínio engendra, as obras se tornam saberes conquistados, ou questões de arte reencontradas justamente quando as obras se perdem – ele as perde para encontrá-las.

Portanto, apesar da lembrança trágica, a questão que se pensa aqui não é o fim das obras de arte, mas o fim da história da arte, e este, como esclarece o trabalho de Belting, independe do desaparecimento das obras. O sentimento de esgotamento na história da arte é *histórico*, não historiográfico. A seguir atento com o trabalho de Plínio poder-se-á concluir que são as obras que desaparecem em decorrência da falta de história (posto que dentre todas as pinturas antigas perdidas, essas narradas por ele não desapareceram propriamente, mas apenas ganharam invisibilidade). Ou mais: a única razão de ser escrita a história da arte é a necessidade de fazer o seu fim e de manter a vigência das obras de arte como arte. Ambos, Plínio e Belting, só escrevem porque suas respectivas histórias da arte chegaram ao fim colocando em diversos perigos suas obras. Eles *atestam o fim para poder escrever*.

Assim como Belting abre seu livro discursando sobre o epílogo, Plínio abre o seu anunciando: "*primumque dicemus quae restant de pictura. arte quondam nobili*".[7] Ele estava consciente da perda inevitável das pinturas da antiguidade, inclusive relatando obras primas que teriam desapa-

7 (1967, p.260) "*Primeiramente trataremos do que resta dizer sobre a pintura, arte nobre outrora*". Trad. Antônio da Silveira Mendonça, p.318.

recido. Porém, o decisivo está em sua elaboração de um sentido histórico através das pinturas, e não meramente historiográfico. O fim não é a cessão da produção das pinturas, nem a perda das já produzidas, mas uma decisão histórica que o texto define como a arte da pintura já não sendo "nobre". O que corresponde a dizer, conforme o próprio livro, que a pintura contemporânea ao autor não se fazia *notável*, "digna de ver", ainda que àquele tempo fosse visível; não se equivalia a mais antiga enquanto arte, e sendo assim já não eram *concorrentes*. "*ita est profecto: artes desidia perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum.*"[8] A razão histórica do fim não foi a falta de se fazerem objetos artísticos (pinturas, esculturas, etc.), mas sim a falta de ânimo/espírito (*desidia*) dos próprios artefatos produzidos. E nesse sentido, o fim em Plínio é tão decisivo quanto o de Belting, pois como agora, a história da arte do primeiro século tem seu fim antes do fim das obras.

Em outras palavras, a história da arte do séc. I, e em consequência toda a história da história da arte ocidental, tem início certificando o fim dela mesma. Logo, o fim da história da arte não é exclusividade do nosso tempo e da complexidade de nossas obras. É, ao contrário, próprio à história da arte e inerente à sua complexidade literária. A tomar como exemplo a "primeira" e a "última" da longa tradição de nossa disciplina, a narrativa da história da arte esteve todo tempo de pé ante o seu próprio fim, se encaminhando palavra a palavra, obra a obra, do fim para ele mesmo. Não existe história da arte das obras futuras. Como igualmente não existe a das obras passadas. Tendo em vista que toda obra de arte é contemporânea por não se cansar de afirmar sua liberdade, especialmente ante ao tempo[9] e ao seu *social millieu*[10] (o que não significa se desfazer deles), toda história da arte é história das obras de então, e não de determinada produção. A complexidade absurda da história da arte é ter que manusear habilmente acontecimentos que continuam e continuarão a acontecer enquanto ela mesma de antemão não pode estar senão no seu fim mesmo; nos ensinando que chegar ao fim não é morrer como desligamento, mas como um "terminar de nascer".

8 (1967, p.264) "*Esta é a pura verdade: a moleza pôs a perder as artes, e, já que faltam os retratos das almas, descuram-se também os dos corpos*". Idem, p.318.

9 "De fato, a história da arte é a única, entre todas as histórias especiais, que é feita na presença dos eventos (...) Qualquer que seja a sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente." ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 23-25.

10 "Voglio dire che anche questo vi deve esser chiaro: 'la nessuna importanza dei caratteri etnici nell'arte'. L'etnicitá è uno dei solici elementi che servono ai falsi critic per *ambientare* – essi dicono – l'arte giacché non la sanno interpretare. Ma gli artisti sono fuori di qualsiasi ambiente salvo quello pretamente artistico: esse cioè si tengono tutti per mano a formare la catena di tradizione storica: ma quel semplice contatto basta anche per sollevarli magicamente di molti palmi sopra il suolo della patria, dove c'è l'agricoltura l'industria e il commercio: sopra l'etnicitá e l'ambiente, cioè." LONGHI, R. *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Milano: BUR SAGGI, 2001, p. 103.

Os romanos do século I se reconheciam no outono de sua própria cultura, após o amadurecer dos melhores frutos da estação clássica. No que concerne à pintura, tema do *Livro 35*, as obras primas eram gregas e de séculos anteriores, mas através desse livro se fizeram tão originárias que continuaram a influenciar como paradigmas mesmo em sua invisibilidade – contrariando a produção visível e descartada. Plínio atesta o fim para dizer o quanto todas as obras primas continuam vivas apesar do fim. Em outro confronto, Belting nos lega uma colocação completamente diversa e complementar: o fim da história da arte não é o fim da possibilidade de que ela seja escrita, mas o dar fim as possibilidades de todas aquelas já escritas. Não se trata da eliminação dos textos anteriores, mas da incapacidade de qualquer um deles se fazer vigente antes as ocorrências, recorrências e concorrências das obras de arte de então. Belting atesta o fim para dizer o quanto todas as grandes histórias da arte chegaram ao fim, embora continuem vivas nelas mesmas. Ele tem razão ao afirmar que o fim da história da arte é o fim de uma narrativa; mas devemos atentar ao próprio fazer-se livro e leitura de *O Fim* para pensarmos sua sabedoria de narrar a impossibilidade narrativa. O fim de uma narrativa é sua incapacidade de se articular efetivamente fazendo-se mero receptáculo de conteúdo, o que na verdade não é o caso de *O Fim*. Nele se afirma o fim da história da arte para que ela vigora ao menos uma vez mais.

Conscientes do fim de si mesmas essas duas histórias da arte, para além delas mesmas, expõem os acontecimentos em relevo e efetividade. Todavia, a questão a ser vista no pensar que une esses trabalhos é que, embora *atestem o fim para poder escrever*, também e inversamente *escrevem para poder atestar o fim*. Nisso reside a afirmação máxima de sua liberdade, o traço fundamental de seus vínculos essenciais com as obras de arte, que dentre todas as coisas são as que não se cansam de se afirmar por si mesmas. Sendo a questão do fim inerente à complexidade de sua própria escrita, ou seja, uma questão realmente, então essa escrita, se efetiva, se mais do que mero escrever, é o obrar mesmo de tal complexidade, o pôr-em-obra do fim. Mais do que enunciar ou informar, é na escrita em si que essa questão de arte se faz fim.

A história da arte com Plínio tem narrativa, mas não tem as pinturas; e a história da arte com Belting garante as obras, mas perde a narrativa. Mas assim sendo não são mundo sem terra, nem terra sem mundo. Cada qual é a expressão direta de sua concepção histórica, por isso a membrana que dá relevo a todas as dimensões; tempo, fundado. Sua forma é seu próprio conteúdo e sentido.

Enfim, elas não são utilitárias ou instrumentais, ou seja, não representam um fim, dizem dele porque executam sua existência. São finalidades vigentes em si mesmas, cada uma delas realizando à história da arte uma forma final.

Referências Bibliográficas:

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BORGES, J. L. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In.: *Ficciones*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

CONTE, Gian Biaggio. *Genres and Readers*. Londres: Johns Hopkins Press, 1994.

_____. *Pliny the Elder and Specialist Knowledge*. In.: *Latin Literature – a History*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1999.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte*. São Paulo: Edusp, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2005.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MACHADO DE ASSIS. *O Dicionário*. Em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000220.pdf, acessado em 03 jul. 2014.

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

_____. *The Natural History*. Vol. IX. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

O Carmo de Mariana: reflexões para um restauro

Benjamim Saviani[1]

O atual "Santuário de Nossa Senhora do Carmo" em Mariana (MG) foi erigido entre 1784 e a década de 1830 como Capela da Ordem Terceira dos Carmelitas daquela localidade. Durante os anos 80 passa por um processo de restauração que culmina em um incêndio, em 1999, atingindo toda a Nave Mor. Após o ocorrido, e com a crescente pressão política em torno dele, foi empreendida uma ação conjunta entre a Arquidiocese local, o IPHAN e o CECOR/UFMG, para definir critérios de uma nova intervenção no edifício, escolhendo o arquiteto Rodrigo Meniconi para a elaboração do projeto. O novo projeto de consolidação estrutural e nova intervenção foram realizados em 2000, configurando o espaço físico do edifício tal como se encontra atualmente, reconstituindo os elementos perdidos no incêndio, através de preceitos pautados pelo Restauro Crítico, esquivando-se de cópias e "falsos" arquitetônicos.

O resultado, no entanto, se mostrou aquém do esperado. O tema, então, foi alvo de investigações para o Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) que origina este texto, na seguinte linha de pesquisa: Por que se pode afirmar que as intervenções de 2000 não foram bem sucedidas? É possível outra solução de projeto que atenda satisfatoriamente as demandas do Restauro de um edifício deste porte, em vista de um sinistro que provocou a destruição total de elementos históricos, artísticos e religiosos?

Tais indagações levaram a um trabalho que simula um projeto de restauro, partindo de duas frentes de análise: a primeira visa a um conhecimento completo da materialidade do objeto, refazendo os levantamentos cadastrais do edifício conforme normativas de análise vigentes na Europa; a segunda visa a um conhecimento cultural do edifício, propondo leituras e interpretações de alegorias religiosas pertencentes aos discursos retóricos carmelitas e buscando interpretações culturais mais coevas àquele edifício.

O trabalho teve início com a reunião dos dados produzidos sobre o edifício até então; uma vez analisada esta produção, se poderia buscar o percurso metodológico mais apropriado para en-

1 Arquiteto e urbanista (FAUUSP).

tender o Carmo, a partir de uma abordagem técnica e cultural. Com relação aos levantamentos cadastrais, foi encontrado apenas parcialmente aquele feito em 1988 sob a tutela de Altino Caldeira, e a totalidade do levantamento conduzido por Meniconi após o sinistro, sendo ambos submetidos a análises comparativas entre o que estava representado graficamente e o seu correspondente real.

Constatou-se que a representação planimétrica do edifício possuía rigor gráfico aceitável, mas a representação da altimetria não. Decidiu-se, então, refinar estes dados a fim de produzir um novo levantamento cadastral rigoroso consoante aos meios tecnológicos disponíveis para fazê-lo.

Em seguida, procedeu-se à leitura de documentação relativa ao edifício. Ainda que com certa escassez de documentos históricos que relatassem os pormenores da construção, foi possível estabelecer uma cronologia do edifício com base no que já havia sido tabulado por Caldeira nos anos 90 [2].

A análise da documentação apontou alguns problemas técnicos que, na verdade, evidenciam deficiências conceituais na compreensão do edifício, artisticamente, e acerca do que seja a atividade de levantamento arquitetônico.

O levantamento arquitetônico como método cognitivo implica na problemática de se traduzir, de maneira racionalizada, um elemento tridimensional para uma forma de linguagem. A linguagem em questão é, mormente, a do desenho técnico (em outros casos, da modelagem digital de precisão), que se manifesta através de linhas. Logo, a operação de medição deve traduzir um objeto físico, que se compõe de infinitos pontos, para um desenho composto de um número limitado de linhas. Este tipo de operação implica (e esta é a problemática suscitada) na atividade de levantamento não se tratar apenas de operação técnica, exigindo um preparo cultural do sujeito que realiza as medições e seu desenho, pois cabe a ele escolher quais, dos infinitos pontos, serão levantados, medidos e, finalmente, desenhados.

O que se via nos levantamentos disponíveis até então sobre o edifício carmelita, é uma correta representação da estrutura de muros, mas uma representação da ornamentação muito aquém da realidade: Cimalhas desproporcionais; modenaturas de traçado que não correspondem à realidade; medidas erradas; representação gráfica incipiente que, até mesmo, impossibilitava a compreensão daquilo que se via (como no caso das bacias de púlpitos que possuíam desenho aparentemente an-

2 CALDEIRA, Altino B. Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, n. 2, p. 11-33, ago. 1994.

tropomórfico quando, na verdade, o objeto real se compunha de elementos fitomórficos, conforme o costume "rococó").

O trabalho feito, então, se concentrou no redesenho em suporte digital dos levantamentos de que se dispunha, e no refinamento de sua grafia, com ênfase na representação dos ornamentos, sempre lembrando que o ponto de partida dessas atividades é o de se buscar a representação correta, dentre os elementos de medição disponíveis, para se representar a realidade de maneira racionalizada e o mais coerente possível. Para tal não existem fórmulas fechadas, e sim um percurso metodológico que permite encontrar o caminho mais adequado que cada caso, isoladamente, suscita.

O que se pôde inferir, refazendo-se este percurso cognitivo, é que os levantamentos disponíveis até então (fala-se do trabalho feito em 2000, pois o de 1988 está disponível de forma incompleta nos arquivos consultados [3]) talvez não reconheçam a importância da linguagem clássica compositiva como elemento fundamental constituinte deste tipo de arquitetura.

Os equívocos que se manifestam nas intervenções de 2000 parecem se iniciar, portanto, no levantamento feito para estas intervenções. Mas, com relação ao resultado final das intervenções, de que equívocos falamos?

Cesare Brandi [4] estabelece um binômio entre duas instâncias pelas quais uma ação conservativa oscila: a instância estética, e a instância histórica.

O tema suscitado pelo incêndio no Carmo de Mariana é de grande complexidade, pois envolve a destruição total de uma série de elementos artísticos, em sua maioria bens móveis integrados à arquitetura, e o partido das intervenções de 2000 tem como princípio a *recusa* ao que se poderia chamar de "via fácil" no campo teórico do restauro, que é o falso histórico. Tal aspecto merece ser reconhecido e louvado nas intervenções, por se posicionarem de maneira enfática e clara na busca uma solução com desenho contemporâneo para os problemas ali colocados.

No entanto, seu resultado se mostra aquém do esperado, por resolver com formas demasiado simplificadas a reconstituição dos elementos perdidos, configurando-se em algo atento a princípios pertencentes à instância histórica de uma intervenção, ao se evitar réplicas, mas pouco atento à sua instância estética, no pouco harmonizar-se com o contexto. Além disso, pode-se assinalar uma

3 Foram consultados os arquivos do Escritório Técnico do IPHAN em Mariana, Biblioteca da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais, e Arquivo Público do IEPHA.

4 BRANDI, Cesare (1963). *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 261 p.

série de desatenções e anacronismos no entendimento do que era representado neste exemplar de arquitetura colonial: As soluções apresentadas procuram reconstituir volumetricamente os elementos arquitetônicos perdidos. Uma coluna é reduzida a um cilindro ou secção de cone; um capitel compósito a apenas seu cesto; as volutas, a meros cilindros.

Mas as regras de composição clássicas não se reduzem a meros volumes. Baseiam-se em conjuntos de proporções muito delicadas, que constituem um tipo de beleza muito específico (como na *concinnitas* albertiana), fruto de um equilíbrio tal que, com a remoção ou adição de qualquer elemento, a composição se desequilibra resultando "menos bela". O objetivo do discurso retórico desenvolvido neste tipo de arquitetura é o de persuadir o fiel por meio da comoção, e esta comoção se dá pela ostentação de uma *beleza eficiente*, portanto, muito específica e delicada. Ao se tentar reconstitui-la volumetricamente, as alegorias e metáforas teológico-artísticas se perdem, resultando a intervenção em algo deslocado dos princípios estéticos que constituíam aquela arquitetura.

O resultado é algo desconexo e assimilado como "feio", inclusive pelo espectador contemporâneo. Tal é uma constatação importante, pois entende que a "beleza", neste caso, não é um conceito subjetivo nem afetivo, mas sim o resultado da aplicação de acuradas regras de composição e que, portanto, uma composição desatenta a estas regras resulta "feia", mas não por juízo de valor do expectador, e sim, por "ineficácia" da composição.

A corroborar este resultado, uma série de fatores eminentemente técnicos: falta de detalhamento de projeto, o que resulta em um mobiliário religioso de "inspiração histórica" com caráter de mobiliário cotidiano e banal; pobreza nos acabamentos; falta de coerência no próprio partido da intervenção, pois tem como princípio a reconstituição volumétrica, mas em alguns momentos se deixa levar pela figuração, como ao ostentar a divisa carmelita na forma de estrelas, escudos, cruzes, etc.

Torna-se oportuno, a este ponto, esclarecer que a via que sinaliza para a confecção de réplicas como possível solução do problema, também parte de princípios equivocados, primeiramente, por conta da distância entre o conceito e sua concretização: Fazer uma réplica de algo que desapareceu, sobretudo em escala arquitetônica, é uma tarefa *categoricamente* impossível.

Impossível porque, mesmo com artesãos trabalhando de maneira similar à antiga, e com as fotos que se diz ter, a verdade é que não temos informações suficientes sequer para tentar fazer

algo que não seja demasiado especulativo. Isto porque nunca foi feito no Carmo algum levantamento métrico específico para os elementos lígneos integrados à arquitetura. Ao menos dentre as informações remanescentes, não foi encontrada qualquer medida anotada sobre os detalhes dos altares laterais e tapa-vento. As fotos são todas de qualidade razoável e seu rigor técnico destina-se ao registro inventariado, não servindo a restituições fotogramétricas que possam dar uma ideia segura do correto dimensionamento dos artefatos representados. Isto porque foram tiradas sem o auxílio de tripés ou outros instrumentos de nivelamento. Seus enquadramentos são, portanto, "tortos" e "soltos" no espaço, e impossibilitam a realização de uma fotogrametria séria (até porque não se tem ao menos as medidas gerais destes elementos).

Sem levantamento, sem medidas, sem dados proporcionais, sem desenhos de qualidade, e com fotos tiradas de maneira pouco profissional para um trabalho de levantamento, quais dados temos, afinal, para *tentar* reconstruir elementos nesta escala? A verdade é que não temos dado algum.

Ainda assim, mesmo se houvessem dados o suficiente: a historiografia da arte insiste, e como corolário fundamental, que uma obra de arte é *irreprodutível*. Seja feita por um *artista* ou por um *artífice*, qualquer trabalho manual traz inflexões físicas únicas, somente obtidas uma vez e no momento da feitura da obra, impossíveis de serem replicadas, pois são incontáveis e não mapeáveis. Hoje, um entalhador pode saber fazer rocalhas *à maneira* das rocalhas setecentistas, mas jamais conseguirá fazer rocalhas *idênticas* às já feitas por qualquer um, seja um artífice setecentista ou mesmo um colega seu de ateliê. É possível imitar o *estilo* de algum artista, mas não copiar uma obra que alguém já fez.

Isso sem contar as qualidades sinestésicas de qualquer material; talvez seja uma forma mais ampla de entender aquela estratificação do tempo a que chamamos de *pátina*, algo essencial ao reconhecimento de um artefato como artefato *histórico* e que se concretiza de maneira muito mais complexa do que perceptível a olho, valendo-se de características como o cheiro, por exemplo. A não observância desses fatores levaria, invariavelmente, a um resultado caricato daquilo que se pretende reconstituir.

Ao invés disso, as intervenções agora propostas têm como ponto de partida a observação dos preceitos culturais que constituíam a totalidade da ornamentação do edifício, baseadas em fórmulas de representação de alegorias religiosas. Observando-se atentamente as divisas, emblemas

e seu emprego, é possível entender quais conceitos religiosos são representados e de que forma; esses conceitos, por sua vez, podem reaparecer em novas intervenções que têm como princípio recompor *ideias*, e não formas; ou mesmo, recompor formas semelhantes às exibidas originalmente, mas de figuração distinta e contemporânea, uma vez que os propósitos da figuração original são finalmente entendidos caso a caso.

Essas observações baseiam-se em dois aspectos: o decoro dos elementos compositivos, e os mecanismos de exibição de tópicas carmelitas.

O primeiro aspecto torna-se mais visível quando se compara o Carmo com sua capela vizinha, dedicada a São Francisco de Assis: A capela dos terceiros franciscanos mostra-se sóbria e regrada, evocando lugares-comuns que remetem à Paixão de Cristo, confirmada pelas virtudes da Fé nos estigmas franciscanos. Já a capela dos terceiros carmelitas mostra-se benevolente e afável, como o são as virtudes de Nossa Senhora, cujos lugares-comuns remetem à figura de uma Mãe amável e piedosa.

A arquitetura, de maneira específica, tem seu discurso regulado por uma gramática, que é a gramática das Ordens Arquitetônicas. Tal aspecto também é observado no decoro, isto é, na representação mais apropriada e conveniente para cada templo: São Francisco nos fala por meio da Ordem Toscana, mais dura e simples, ao passo que o Carmo nos fala por meio da Ordem Compósita, feminina e graciosa, obedecendo a uma tópica diversas vezes citada e emulada na tratadística, desde Vitruvio:

> A primeira ordem chamada Toscana he a mais robusta, e mais simples porisso p ropria para os edifícios deste caracter: as outras vaõ sendo successivamente mais delicadas porisso se empregaõ, ou sobre as mais robustas isto he, sobre a Toscana e a Dorica, ou para ornar aquella parte do edifício onde forem mais próprias. [5]

O caráter feminino, que resguarda o decoro da Senhora, é expresso pelo rigor gramatical na escolha das ordens arquitetônicas: Em todo o edifício constata-se a escolha da Ordem Compósita. A Compósita deste edifício é bastante inventiva, e variava de desenho conforme a cantaria exterior, interior, e a talha. E isto se dá porque, além de autorizada, a tópica da Compósita é muito conveniente, pois representa com dignidade o caráter feminino do edifício, e ainda permite a eloquência

5 MAGALHÃES E ANDRADE, José Calheiros de. "Das ordens em particular". In: *Regras das sinco ordens de architectura segundo os princípios de Vinhola, [...]*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787. P. 61.

da invenção que, aqui, se dá pela profusão dos elementos fitomórficos, que saem como cestos de flores e frutos, dos cestos do capitel Compósito, e inundam os fustes dos quartelões; que coroam as sanefas como se fossem guirlandas; que reaparecem por detrás de frontões, ou mesmo na cantaria das vergas das portas e janelas mais importantes. Nada disto está fora da gramática arquitetônica, sendo inclusive muito respeitoso aos elementos mais sóbrios (estruturais) como os entablamentos e fustes, abundando somente onde é apropriado (quartelões e tímpanos), conferindo um aspecto aprazível e benevolente ao edifício.

A figuração das flores representa a tópica *Flos Carmeli*, uma forte tópica carmelita, originária do Velho Testamento e das obras de São Simão Stock, estabelecendo a seguinte associação: Flores – Monte Carmelo – Maria, todos, verdadeiras alegorias carmelitas da Salvação, e da Redenção dos Aflitos (Isaías 35:2), que é promovida também pela graça da Mãe de Deus, também mãe de todos os fieis.

Esta leitura é reforçada com a constatação de que as virtudes observadas neste edifício não são escolhas particulares dos carmelitas marianenses. Além de outros edifícios mineiros, como nas capelas carmelitas de Ouro Preto (sacristia) e São João d'El Rey (frontispício), a tópica carmelita em torno do Monte Carmelo, de Maria metaforizada nas flores, partindo-se dos textos do Velho Testamento, é facilmente verificável em vários edifícios ligados a este culto também na Europa, sendo traduzida de forma semelhante em sua arquitetura [6].

Para as novas intervenções, se procurou buscar os sentidos, ou seja, os propósitos de cada elemento perdido com o incêndio de 1999: o que é passível de ser reconstituído? Quais formas? Quais ideias?

Decidiu-se reconstituir marcações fundamentais, como o pórtico que emoldura o Nártex e Coro, terminando em arco trilobado. Esta marcação é essencial para aquela vista interna do edifício. A intervenção de 2000 não o reconstitui, deixando uma Cimalha, elemento que segundo a sua Gramática, é entablamento, portanto, estrutura, a "flutuar" no espaço, sem o apoio de aparelho murário ou elemento estrutural. O pórtico, tal como existia antes, volta então a sustentar essa Cimalha, mas agora em estrutura metálica.

Decidiu-se, em outros momentos, que certos elementos tinham significado mais por conta

6 Veja-se as capelas carmelitas na igreja de San Martino, em Bolonha (Torregiani, 1773), e em igreja carmelita de Milão (Gerolamo Quadrio, séc. XVII).

de sua função, que por sua ornamentação. Não foi possível reconstituir as ideias contidas na *ornamentação* do Tapa-Vento, reconstituindo-se as ideias contidas em sua função: um anteparo que se abre quando necessário, e encerra a transição feita entre o exterior, profano, e o interior, sacro, que se articula no espaço do Nártex. Como incremento, promove-se a ressignificação deste objeto, colocando de maneira musealizada uma parte do antigo Tapa-Vento, hoje carbonizada, no centro do novo; adicionando novos materiais, como o bronze, apenas na face que se vira para o exterior, de modo a não contrastar com as ambiências internas da Nave, onde são propostos materiais em acabamentos crus, e de coloração neutra, como o compensado de madeira.

Decidiu-se, para os altares laterais, não pretender retomar volumetrias ou proporções que existissem antigamente, de maneira grosseira. Apenas retomar as marcações principais, a relação visual de "abaulamento" contida no Retábulo, e respeitar a estrutura fundamental de um Altar: Mesa, retábulo e nichos para os santos (neste caso, não havia sacrários originalmente).

Por fim, é retomado um dado que confere correspondência, ou seja, unidade ideológica entre os três altares, tal como se compunha originalmente: a figuração das flores, que reaparecem na nova intervenção; são figurações, e não abstrações, mas não pretendem ser as mesmas *formas*, e sim, a retomada de ideias pela mesma linguagem, ou seja, pelas mesmas metáforas.

O resultado aqui relatado não é definitivo, mas aponta para novos caminhos, especialmente por ser fruto de um processo analítico embasado. Por hora, a conclusão a que se chega é a mais elementar, mas nem por isso menos oportuna: Sem conhecimento teórico e conhecimento técnico rigorosos e de forma articulada, não é possível fazer Restauro Arquitetônico.

Bibliografia básica:

BASTOS, Rodrigo de Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes*: O decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2013. 360p.

BRANDI, Cesare (1963). *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 261 p.

DOCCI, Mario; MAESTRI, Diego (1994). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra, 2006.

MAGALHÃES E ANDRADE, José Calheiros de. *Regras das sinco ordens de architectura segundo os princípios de Vinhola, [...].* Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787.

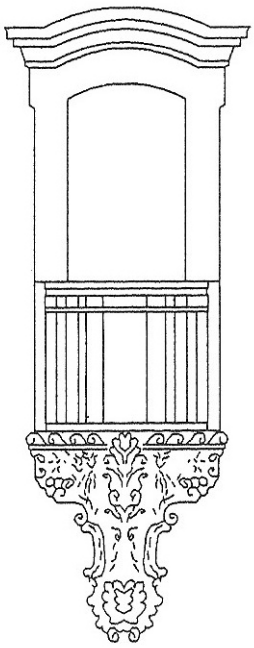


Figura01.jpg. Rodrigo Menicone. *Restauro do Santuário de N. Sra. Do Carmo*. 1999. Pormenor mostrando o grafismo do Púlpito naquele projeto.

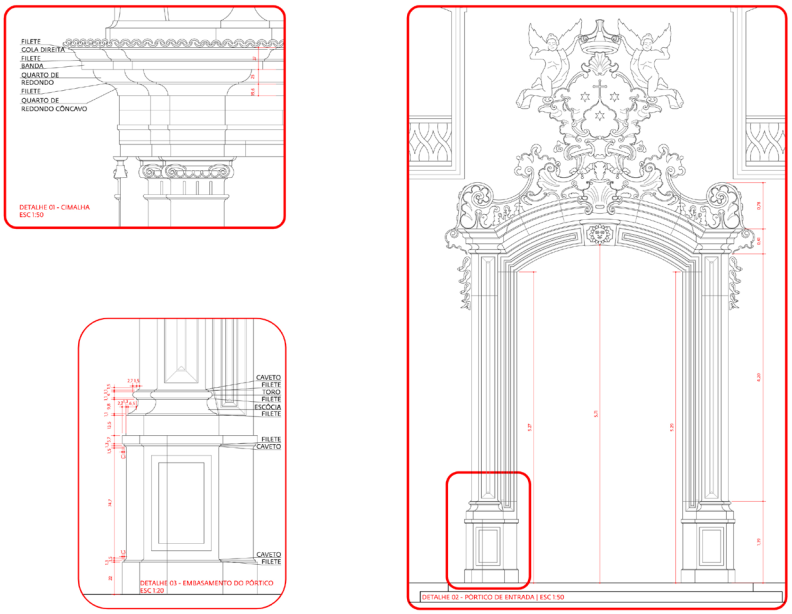


Figura02.jpg. Benjamim Saviani. *Levantamento arquitetônico cotado.* 2014. Detalhes da ornamentação em cantaria, no redesenho digital dos levantamentos.



Figura03.jpg. *Carmo de Mariana*. 2014. Ornamentação fitomórfica no Altar Mor e Arco Cruzeiro (foto do autor).

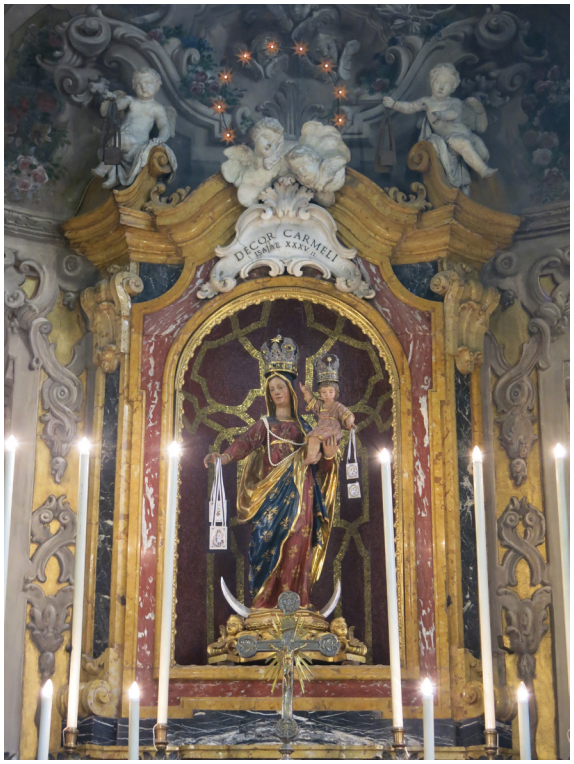


Figura04.jpg. *Capela carmelita na igreja de S. Martino - Bolonha*. 2014. Citações bíblicas do profeta Isaías (foto do autor).



Figura05.jpg. *Carmo de Mariana*. S/d. Coro e Tapa-vento antes do incêndio (Autor desconhecido. Biblioteca do IPHAN/MG).



Figura06.jpg. *Carmo de Mariana*. S/d. Altares antes do incêndio (Autor desconhecido. Biblioteca do IPHAN/MG).



Figura07.jpg. Benjamim Saviani. *Corte fugado 1*. 2014. Proposta para Coro e Tapa-vento.

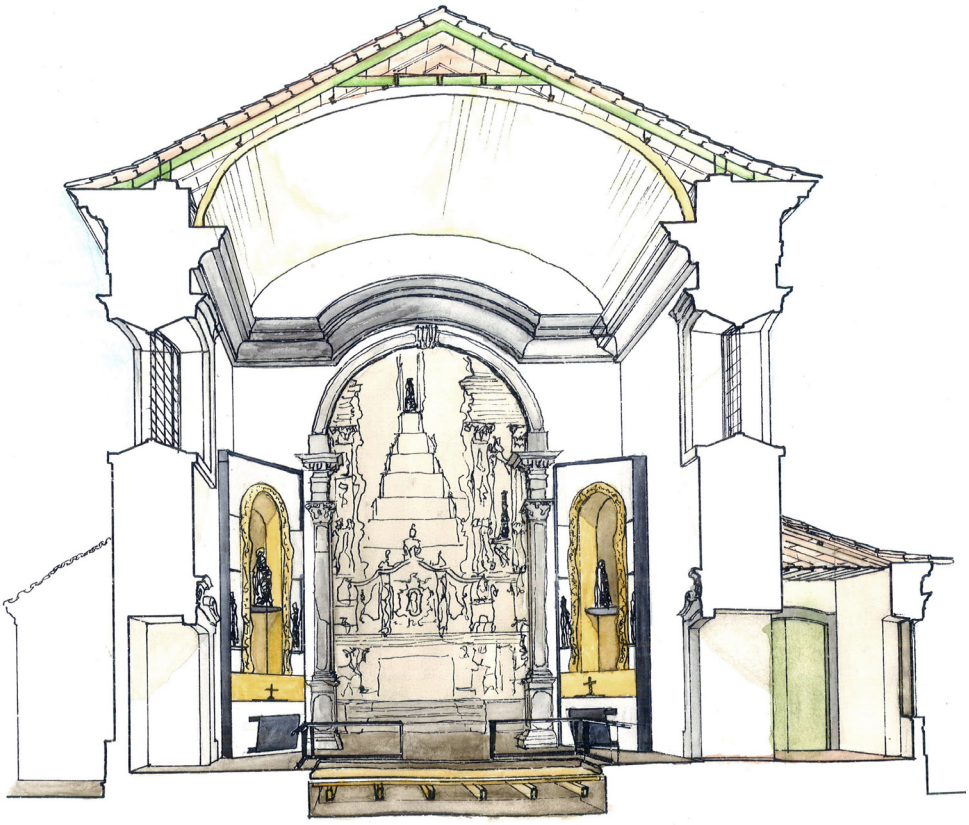


Figura08.jpg. Benjamim Saviani. *Corte fugado* 2. 2014. Proposta para os Altares Laterais.

A problemática construção dos heróis barrocos brasileiros Aleijadinho e Padre Jesuíno do Monte Carmelo na crítica artística de Mário de Andrade.

Bruna Mayer Costa[1], Mariana Macedo Trevisan[2], Matheus Henrique Gonçalves Silva[3]

O interesse pelo desenvolvimento dessa comunicação surgiu durante a feitura de uma pesquisa a ser apresentada na forma de seminário para a disciplina Barroco no Brasil (CAP0260), ministrada pela professora Doutora Ana Cândido Avelar, no Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, no ano de 2014. Nesta pesquisa procurávamos traçar um panorama geral da produção paulista do período colonial e problematizar a monografia Padre Jesuíno em Monte Carmelo, proposta ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de Mário de Andrade[4]. Pintor, escultor e entalhador atuante no período colonial brasileiro, o ituano tem obras a ele atribuídas espalhadas por todo planalto e litoral paulista e teve sua figura revelada a Mário de Andrade durante uma pesquisa de campo realizada a serviço do SPHAN.

Com o decorrer de encontros e discussões, levantamos questões sobre a proximidade da figura romantizada criada por Mário em seu texto biográfico[5] e a figura já consagrada do herói barroco Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O interesse levantado por estas questões, unido com a problemática noção de identidade brasileira pesquisada por certos autores modernos, como Antônio Cândido, Lourival Gomes Machado, e, posteriores, Paulo e Otília Arantes e Guiomar de Grammont, além do próprio Mário de Andrade, nos incentivou a realizar uma pesquisa mais aprofundada na qual procuramos expor e discutir estas duas figuras citadas anteriormente, suas funções no projeto Andradiano de cultura brasileira e identidade nacional e as fronteiras entre o academicismo e o texto literário na pesquisa em arte, uma vez que a monografia perpassa os dois gêneros e mesmo estando no âmbito de pesquisa científica encomendada por um órgão público apresenta

1 Graduando em Licenciatura em Educação Artística pelo departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

2 Graduando em Artes Visuais – Bacharel em Multimídia e Intermídia pelo departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

3 Graduando em Licenciatura em Educação Artística pelo departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

4 ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. São Paulo: Martins, 1963.

5 A monografia citada é composta por dois momentos: vida e obra.

em suas documentações bibliográficas furos históricos[6].

A noção do barroco como ponto inicial da cultura brasileira vem na necessidade, nas palavras de Paulo e Otília Arantes, "de dotar o meio gelatinoso de uma ossatura moderna que lhe sustentasse a evolução"[7]. Ou seja, o modernismo brasileiro foi justificado por meio de uma busca de raízes históricas que sugerissem um por que para a produção a ser estabilizada e institucionalizada naquele momento. Vale notar que o termo "ossatura moderna" remete-se ao anacronismo de que se valem certos teóricos ao adotar noções artísticas, emancipatórias, e até, nas palavras de Guiomar, marxistas, para tratar de um período no qual a produção se mostrava distante, tanto esteticamente quanto funcionalmente, de suas realidades. A escolha do período colonial barroco para a construção dessa ossatura moderna dialoga muito mais com questões politicas e com, como diria Maria Stella Bresciani, um ressentimento com o colonizador do que com questões propriamente estéticas. O interesse aqui era construir uma noção de identidade nacional, um *lugar-comum* artístico, politico e social. Este interesse é notado de forma implícita, segundo Grammond, em todos os estudos relacionados ao tema, devido a certo ressentimento contra o colonizador, talvez mais acentuado no caso brasileiro – em função de uma iniciativa da elite brasileira da quebra das amarras culturais que ainda ligavam o recém formado brasil a seu colonizador europeu, para fins políticos de formação da unidade nacional.

Para a legitimação das ideologias propostas pela elite cultural e pensante, implícitas no projeto de identidade nacional, é notável a importância de figuras célebres, heróis, tanto políticas, quanto populares, para servir de exemplo e difundir o ideário em questão. A empatia provocada na população por essas figuras bastaria, na teoria, para a aceitação desse pensamento proposto por essas elites, uma vez que fornece exemplos empíricos a serem celebrados e espelhados.

Neste contexto, Rodrigo Bretas apresentará a figura de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em forma biográfica ao IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro), órgão governamental que tinha como uma de suas tarefas erigir um *panteon* dos "heróis brasileiros" para institucionalizar esse ideário nacional[8]. Este texto serviu como base para todos os estudos posteriores que

6 O próprio autor admite a dificuldade de encontrar fontes históricas confiáveis uma vez que documentos dos próprios cartórios e unidades públicas das cidades apresentavam divergências com relação a datas e outras informações, por exemplo.

7 Arantes, Otília Beatriz Fiori; Arantes, Paulo Eduardo. Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 12.

8 BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos do finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho. Minas Gerais: UFMG, 2013.

trataram deste herói do período colonial. É interessante notar que a figura proposta por Bretas terá uma leitura diferente para cada teórico de acordo com seu contexto histórico e com seu objetivo.

O herói Aleijadinho será construído no texto a partir de escassos registros documentais, notas e a partir do relato oral da nora do artífice e de boatos locais. Além de se basear nos tópicos anteriores, para Grammond, Bretas flertou com contos populares, biografia de outros artistas (como as escritas por Vasari), narrativas contemporâneas a ele e com o sentimento literário romântico de sua época. [9] Em sua tese, a autora aproxima o mulato de figuras como Quasímodo, situações pelo escritor narradas com grandes anedotas da história da arte (existe referência a Michelangelo) e populares, como a da Cinderela – na qual ela deixa um sapatinho de cristal conscientemente para ser posteriormente encontrada em comparação com um Aleijadinho que constrói metade de um portal "genial", o que faz com que a população procure o gênio que o entalhou.

A noção de herói, bem como sua aproximação com a noção de gênio, é usada por Bretas de forma anacrônica, uma vez que os dois termos são posteriores a realidade vivida por Aleijadinho. Grammond parafraseia Roger Bastide:

> Para o autor, no Ocidente, o modelo do herói é o fundamento mitológico sob a caracterização da figura do artista. O herói é aquele que já vem ao mundo predestinado ao sofrimento: não importa o que faça, seu destino é marcado pela fatalidade que o conduz sempre para um fim trágico. Para Bastide, o mundo moderno, caracterizado por um individualismo crescente, apropriou-se desse modelo e o justapôs ao conceito romântico de gênio. [10]

Muitos autores questionaram o texto de Bretas por seu anacronismo e pela validade de suas informações, o que levou o SPHAN e seus pesquisadores a levantar dados e documentações que atestassem a autoria das obras a Aleijadinho atribuídas e sua própria existência. Mário de Andrade, em seu livro Aspectos das Artes Plásticas no Brasil, defenderá o texto de Bretas criticando as dúvidas "desnecessárias" levantadas pelo pesquisador, uma vez que estas apenas fragilizavam sua teoria da formação e não apresentavam respostas para a lacuna que criavam[11]. Para Mário, e uma

9 Maiores informações poderão ser obtidas em GRAMMONT, Guiomar de. "O Aleijadinho de Bretas e o Aleijadinho Real". In: GRAMMONT, Guiomar de. O Aleijadinho e o Aeroplano – o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p.65 – 131.

10 GRAMMOND, Guiomar de. O Aleijadinho e o Aeroplano – o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 53.

11 ANDRADE, Mário de. "O Aleijadinho". In: ANDRADE, Mário de. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

parte do pensamento moderno, o barroco seria o ponto inicial de nossa "arte brasileira", um momento onde o "talento nato" e o "sentimento brasileiro" ainda não haviam sido corrompidos pelos cânones e pela instrução implantada com a Academia Imperial de Belas Artes. Mário interpreta, no texto de Bretas, a quase nula formação do artífice como um atestado de seu "talento brasileiro", e em seu mulatismo, o cruzamento das tristes raças formadoras do país.

Em toda a leitura andradiana, sobretudo no que diz respeito à defesa da Semana de Arte Moderna de 22, nota-se um sentimento regionalista e certa "paixão" pelo planalto paulista. Em expedição pelo interior do estado, procurando construções e produções artísticas do período colonial a serem catalogadas pelo SPHAN, o intelectual manifestou, em correspondência a Rodrigo de Mello Franco (diretor do SPHAN e amigo pessoal), um profundo descontentamento com o que havia achado:

> Não é possível esperar-se de S. Paulo grande coisa com valor artístico tradicional. As condições históricas e econômicas deste meu Estado, a contínua evasão de Paulistas empreendedores para outras partes do Brasil nos sécs. XVII e XVIII, o vertiginoso progresso ocasionado pelo café, são as causas principais da nossa miséria artística tradicional. Ou ruínas de quanto o progresso rastaquera não cuidou de conservar, ou precariedades duma gente dura e ambiciosa, que menos cuidava de delicias que aventura. Se é sempre certo que sobram aos Paulistas mil meios de se consolar de sua pobreza artística tradicional: consolação não modifica a verdade. E esta é a que V. Ex.ª surpreenderá da enumeração que segue:... [12]

Em comparação com a situação mineira, São Paulo não apresentava construções tão luxuosas, resistentes e planejadas, nem mesmo um grande número de obras. Segundo Etzel[13], a promessa do ouro fez migrar uma quantia significativa de homens para as Minas, o que causou um déficit populacional no nosso planalto. São Paulo, como rota de passagem, absorvia e possuía parte das riquezas. Em uma leitura sociológica da época, o autor trata os paulistas como pessoas reservadas em suas finanças, o que justificaria o investimento por parte dos mesmos em, ao invés de construções grandiosas, obras de fácil manuseio, como pequenas peças de sacristia, pratarias e etc.

12 ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade, cartas de trabalho : correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília : Ministério da Educação e Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p. 80

13 Em seu Livro O barroco no Brasil: psicologia: remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos: Universidade de São Paulo, 1974.

Um dos achados de Mário, porém, substituiu o descontentamento anterior por uma ânsia, no nosso ver, de valorização da produção paulista também no período colonial. Depois de muito visitar sítios e cidades interioranas, Mário se depara, em Itu, com a possibilidade de construção de um herói paulista ao entrar em contato com algumas obras atribuídas ao Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Para o pensador, o SPHAN deveria investir em um estudo detalhado da história e da produção deste artífice – trabalho este que Mário se sentia inseguro de realizar devido à dificuldade do levantamento de dados e documentos para uma construção "monográfica" destinada a um órgão público.

Mesmo com ressalvas levantadas pelo pesquisador, Rodrigo insiste que Mário se encarregue da elaboração do trabalho, fazendo com que o mesmo inicie um intenso processo de pesquisa e levantamento de dados, documentos e obras por cartórios, construções religiosas e arquivos públicos e da Ordem Terceira do Carmo (maior financiadora do trabalho do artífice). Com o encaminhamento da pesquisa, podemos perceber, na leitura de suas cartas de trabalho, que o intelectual passa a se "apaixonar" pela figura heroica que pretendia apresentar. Maria Silvia Ianni Barsalini defende, em sua tese de doutorado "Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo", que com esse afeto pelo biografado, "o mergulho na ficção é inevitável". O autor cria "um personagem projeção de si mesmo".

Sobre o gênero biográfico, Barsalini cita o filosofo André Maurois: "a biografia é um gênero difícil: 'exigimos dela os escrúpulos da ciência e os encantos da arte, a verdade sensível do romance e as mentiras eruditas da história'."[14] Baseando-se em O Desafio Biográfico – Escrever Uma Vida, de François Dosse, a Doutora defende a ideia de que a biografia retém uma constante tensão: há o desejo de historiador em retratar o passado tal como ele foi, e, ainda, a necessidade de difundi-lo com a imaginação. Isso acontece pela ambição de dar vida ao biografado; a ânsia pela verdade é acometida por lacunas e falhas documentais. Como disse Mário de Andrade, "mas alguma coisa preciso sempre historiar". Então, o gênero biográfico é tal que mescla história e criatividade literária, mas, envolve de tal jeito o biógrafo que reflete o mesmo no biografado e essa empatia criada transforma o personagem em um herói romantizado.

14 BARSALINI, Maria Silvia Ianni. Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07122011-111729/>. Acesso em: 2015-01-04.

Embora Barsalini ressalte em sua tese os pontos convergentes da história pessoal de Mário de Andrade e da tradição oral e documentada da vida de Jesuíno, o que mais nos chama atenção aqui é a ideologia moderna propagada através da construção deste herói, defendida não só por Mário, mas também pelo próprio SPHAN, órgão para o qual a monografia foi destinada. É possível traçar paralelos também com os próprios projetos literários do autor. Podemos detectar em Jesuíno, por exemplo, traços de Macunaíma[15], obra que também faz parte deste projeto de identidade nacional.

Na narrativa de ambos heróis tratados por nós, podemos encontrar *lugares-comuns* onde convergem situações e estratégias literárias. Para Guiomar, como outros textos incluídos neste gênero, a descrição física da personagem é coerente com o que será narrado em seguida, buscando-se adequação do caráter às ações. Assim, como é praticamente impossível deduzir a real aparência destes artífices, tanto Bretas quanto Mário utilizaram-se desta lacuna de dados com o fim de preparar e situar o leitor para a narração que acontecerá em seguida. Em seu livro, a autora defende:

> Quanto mais exótico puder parecer esse artista, melhor, já que sua imagem nada mais é do que uma sobrevalorização, efeito de discriminação positiva em uma deglutição antropofágica (no sentido que o modernismo cunhou para o termo) da imagem que o europeu cristalizou para o artesão nativo.[16]

Essas figuras exóticas, como bons heróis, apresentaram, no começo de suas histórias, comportamentos que trouxeram consequências posteriores em suas narrativas. Tanto o espírito boêmio atribuído por todos os pesquisadores do tema ao Aleijadinho quanto as traquinagens e a malandragem atribuídas por Mário ao Padre refletem certa tendência dos autores de imprimir na figura do mulato características morais que não seriam muito bem aceitas pela sociedade se expressas por um "branco". Tais características, segundo estudiosos do tema, foram usadas como justificativa "divina" da suposta doença de Aleijadinho, enquanto trouxeram fantasmas juvenis que atormentaram, até o final da vida, o padre Jesuíno.

As características físicas também convergem no ponto de virada das duas histórias: a doença e o ingresso na vida religiosa. Após estes acontecimentos, ambos apresentam um comportamento de reclusão social e mudanças em suas características artísticas. Enquanto o amadurecimento

15 ANDRADE, Mário de. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

16 GRAMMOND, Guiomar de. O Aleijadinho e o Aeroplano – o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 49.

artístico de Aleijadinho, chamado anacronicamente nesta fase por muitos de "expressionista", se dá a partir da doença, que é marcada pelo início de um isolamento social, vestuária mais carregada e suposta perda de membros, a mudança no aspecto artístico do Padre é de cunho moral. Após sua ordenação, sua vestimenta também se torna mais carregada, e, nesse momento, surge a tentativa de correção de todos os erros cometidos na juventude, como retoques de pinturas e atribuição da verdadeira autoria às "músicas roubadas".

Também típico da construção heroica, os artífices terão seu desfecho marcado por um fim "trágico". De um lado temos Aleijadinho, que implora a Deus "que sobre ele pusesse os seus divinos pés", de outro um Padre frustrado por não ingressar na Ordem terceira do Carmo que tanto almejava e por não conseguir presenciar em vida a inauguração de seu maior projeto: a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio de Itu.

A construção andradiana de Jesuíno só foi possível pelo fato de, como no caso mineiro, o paulista ter um número expressivo de obras passíveis de serem atribuídas a ele, assim como documentações que comprovassem sua existência. Podemos identificar também vários outros motivos para a escolha deste personagem na construção, como a pequena presença de artífices, e homens em geral, em São Paulo na época – o que destaca o trabalho do ituano; A falta de instrução do Padre (dado frequente em artífices de toda produção colonial) – o que facilitou a transposição da "genialidade" pelo conceito modernista "talento nato"; O regionalismo andradiano – que o fez persistir durante o período em que os resultados de pesquisa eram escassos. Há também a grande coincidência entre as infâncias de Mário de Andrade e Padre Jesuíno do Monte Carmelo – os dois foram catequisados em igrejas de mesma ordem, um em São Paulo e o outro em Santos – além dos dois serem irmãos terceiros.

Analisando toda a pesquisa realizada por nós e também por outros pesquisadores relacionados tanto à Academia quanto a órgãos públicos, observamos uma imensa dificuldade na realização de uma pesquisa "científica" nas humanidades. Os pontos levantados em teses, dissertações, ensaios e outros gêneros adotados pela Academia, como monografias e pesquisas, são muito mais instáveis e dão margem para uma discussão muito mais inflamada do que os axiomas presentes nas ciências exatas. O próprio caso de Aleijadinho, que precisou ter sua existência comprovada em uma intensa "corrida intelectual" travada entre frentes contrárias e a favor de sua presença na

teoria da formação, é um exemplo claro do quão frágil pode ser uma teoria em nossa área de pesquisa. Mas até que ponto o debate intelectual se mostra um problema? Ou será que divergências em questões como essa não geram um desenvolvimento intelectual ainda maior?

A opinião pessoal, também muito evidente na crítica de Mário de Andrade, é um artifício utilizado em toda a história da arte pela grande maioria de críticos e historiadores para a elaboração de juízos de valor, não só para artistas e obras específicas, como também para períodos históricos inteiros. Em sua monografia sobre o Padre Jesuíno, Mário detecta esta característica e compromete-se a minorizá-la o máximo possível. O resultado que temos da leitura, porém, a nosso ver, é a não exclusão da mesma. Mas como fugir da opinião pessoal do autor, em um meio tão permeável à subjetividade como o nosso?

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. 6 ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade, cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

ANDRADE, Mário de. "O Aleijadinho". In: ANDRADE, Mário de. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. 2 ed. São Paulo: Martins, 1975.

ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. São Paulo: Martins, 1963.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BARSALINI, Maria Silvia Ianni. Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07122011-111729/>. Acesso em: 2015-01-04.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos do finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho. Minas Gerais: UFMG, 2013.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

CORBISIER, Roland. Formação e problema da cultura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.

ETZEL, Eduardo. O barroco no Brasil: psicologia: remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos: Universidade de São Paulo, 1974.

FERNANDES, Ana Candida Franceschini de Avelar. Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado. 2012. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-17052013-153846/>. Acesso em: 2015-01-04.

GRAMMOND, Guiomar de. O Aleijadinho e o Aeroplano – o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TIRAPELI, Percival. Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial, 2005.

TIRAPELI, Percival. Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial, 2004.

Imagens da Capoeira na revista O Cruzeiro

Bruno Pinheiro[1]

As reflexões que serão apresentadas nesse artigo são parte da pesquisa de mestrado iniciada em janeiro de 2013 e intitulada "A Bahia de Pierre Verger – O Cruzeiro, 1946-1951". Desenvolvida no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Helouise Lima Costa, nela, busca-se avaliar a influência da circulação de imagens realizadas pelo fotografo francês Pierre Verger e publicadas em fotor-reportagens na revista O Cruzeiro na construção de um repertório visual específico associado à Bahia que foi e, ainda é bastante acessado nas representações do estado.

Esse conjunto de imagens é tomado aqui como essencial para a construção desse repertório na medida em que a revista O Cruzeiro foi lançada, em 1928, como a revista ilustrada brasileira de maior tiragem, alem de ter sido a primeira a contar com uma estrutura de circulação nacional, o que criou um grau de visibilidade até então inédito nas mídias ilustradas brasileiras. O período posto em questão, entre 1946 e 1951, além de ter sido o principal período em que Verger colaborou com a revista, está inserido em um momento de expansão de sua produção e de seu alcance que foi marcado pela implantação de seu principal produto, a fotorreportagem (COSTA, 2012). Aqui cabe um adendo acerca dessa tipologia de reportagem. Difundido internacionalmente pelos principais semanários ilustrados europeus e norte-americanos, como a *Life* e a *Vu* francesa, essas reportagens se caracterizavam por uma produção e apresentação de conteúdos bastante rígidas. Sempre produzidas por uma dupla formada de um jornalista e um fotógrafos, a disposição de seus conteúdos na revista apresentava um claro privilégio da informação visual em relação à informação textual.

No análise a ser apresentado aqui, serão apresentas duas filiações visuais diferentes em que fotógrafos do Cruzeiro se associaram nas representações de manifestações culturais ligadas à Bahia com o fim de fomentar o debate acerca das diferentes produções visuais do período. Isso se dará a partir da análise comparativa de duas fotorreportagens cujas imagens trazem a autoria de

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa em desenvolvimento financiada pela CAPES.

Jean Manzon e de Pierre Verger. Em ambas, o tema da Capoeira é representado de modo distinto, apresentando profundas divergências que, como será visto, refletem diferentes agendas políticas e intelectuais nas quais os fotógrafos se associavam e as quais a revista igualmente capitaneava.

1.

Como foi colocado acima, o período em que se inserem as reportagens analisadas na pesquisa foi marcado por uma ampla expansão da revista tanto em relação a seu alcance, quanto a sua cadeia produtiva. Nesse sentido, uma das principais mudanças foi o movimento no sentido da autonomia da produção de imagens publicadas na revista. Isso se deu a partir da contratação em 1943 de Jean Manzon, a quem coube a incumbência de implantar no Cruzeiro o modelo de fotorreportagem. Vindo de uma carreira em revistas ilustradas francesas, Manzon chegou ao Brasil em 1940, ano em que iniciou a trabalhar produzindo imagens de propaganda de estado para o *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) de Getulio Vargas, onde trabalhou até sua contratação pelo Cruzeiro. Foi a partir dele que deu-se a instituição de um departamento de fotografia na revista que, nos dez anos que se seguiram à sua admissão, fez o número de fotógrafos contratados para a revista aumentar de 2 para 20, sendo uma parcela considerável deles europeus, muitos com experiência em revistas ilustradas internacionais, como foi o caso de Henri Ballot, Peter Scheier, e o próprio Pierre Verger.

Enquanto trabalhou no Cruzeiro, Manzon foi o fotógrafo que mais publicou na revista. Assinando reportagens sobre diversos temas, elas foram publicadas quase que exclusivamente na posição da revista reservada à reportagem principal, uma posição fixa em que eram reservadas o maior numero de páginas para a mesma matéria em cada edição. Foi nesse espaço que, na edição de 01/02/1947, juntamente com o jornalista David Nasser, Manzon publicou a fotorreportagem Delinquência Juvenil. Nela, os jornalistas tratam de uma escola correcional para o que chamam de delinquentes juvenis. Essas figuras são descritas no parágrafo de chamada da reportagem da seguinte maneira:

> Seis anos de propaganda da arte de matar serviram de estimulo e justificativa aos jovens criminosos para a explosão de recalques adormecidos. De maneira assustadora, a de-

> linquência juvenil cresceu em todo o mundo, desde o fim da guerra. No distrito federal, Brasil, as quadrilhas de pivetes constituem, atualmente, um dos problemas insolúveis, dado o reduzido número de vigilantes noturnos. Esses grupos são constituídos por meninos de 10 a 17 anos, egressos dos morros e dos cortiços, quase todos abandonados pela família, entregues ao próprio destino. A quadrilha é chefiada pelo mais audacioso e dispõe sempre de um arrombador hábil, de um vigia sagaz e de ouvido apurado, bem como de um guri pequeno e magro, capaz de entrar por uma abertura estreita e difícil. Outros se dedicam, simplesmente, a roubar bolsas de senhoras nos bondes ou na feira. Existem, também, os matadores. Dentre eles, o que matou dois homens para arrancar-lhes os dentes de ouro. Muito considerarão sensacionalista, abominável e desumana, a presente reportagem, advertimos, entretanto, que, pelo gosto de seus autores, esta história nunca seria escrita, se não existisse a necessidade de alertar o Brasil para um novo e terrível cancro social que principia a lhe roer as entranhas: a delinquência juvenil. os velhos e compreensivos milionários que compram seu lugar no céu com donativos à Santa Casa, terão, agora, oportunidade de melhor aplicar seus haveres, salvando do crime milhares e milhares de crianças.[2]

Apesar de associar o surgimento dessas figuras ao final da Segunda Guerra Mundial, evento contemporâneo ao fim da Era Vargas no Brasil, a qual tanto Manzon quanto a revista O Cruzeiro, como mostra Helouise Costa em sua pesquisa de doutorado (Costa, 1998), tiveram papel estratégico, essa descrição remonta outros textos jornalísticos reproduzidos por Jorge Amado na entrada de seu sexto romance, Capitães da Areia. Publicado em 1937, ano anterior a própria guerra, Amado toma como ponto de partida a criminalização desses jovens perpetrada pela mídia para devolve-los a humanidade na forma de ficção.

Esses "delinquentes" são representados visualmente por Manzon nos três primeiros pares de páginas, em que, no primeiro e no terceiro, as fotos tratam de caracterizar os personagens por meio do que seriam seus hábitos: o jogo de baralho, o consumo de cigarros e bebidas, o gosto pelas armas e o jogo de capoeira (Figuras 1, 2, 3 e 4). Esse último, aproxima novamente os delinquentes de Manzon dos heróis de Amado, que têm a figura do capoeirista Querido-de-Deus como padrinho, que lhes ensina o jogo. Na reportagem, a prática é apresentada no terceiro par de páginas, por meio de um conjunto de oito imagens que ocupam todo o espaço disponível. As fotografias são ordenadas de modo a permitir uma leitura sequencial, todas tomadas de um ponto de vista semelhante em que dois rapazes negros jogam o jogo em um espaço que inexiste qualquer outro elemento visual.

2 NASSER, David. Delinqüência Juvenil. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.9, Fev, 1947.

Elas são separadas por duas linhas brancas que dividem as páginas em quatro janelas iguais e apresentam apenas uma legenda: *A Capoeira, escola do crime*.

Nesse conjunto de imagens, assim como nas duas primeiras páginas da reportagem, a associação entre o crime e as práticas sociais cotidianas de seus sujeitos é direta. Esse vinculo remonta a uma operação intelectual amplamente difundida nas academias brasileiras de Direito e Medicina durante o período da República Velha no Brasil, de deslocamento da análise do crime dos atos criminosos para os sujeitos do crime, partindo da pretensa possibilidade de se identificar tipos potencialmente criminosos por suas características físicas, como aponta Schwarcz (1993). Influenciados pela publicações dos modelos teóricos raciais da escola italiana de Antropologia Criminal, essa operação científica instrumentalizou a criminalização das populações negras brasileiras, cujos argumentos com o tempo migraram de suas características físicas (a cor negra), para suas práticas sociais (a capoeira, o candomblé...). No campo visual, a vinculação se evidencia com clareza ao analisarmos a terceira página da reportagem, em que diversos rapazes encenam quais seriam as feições dos delinquentes em retratos alinhados de modo a parodiar pranchas de tipos criminais das publicações da escola italiana de criminologia, em especial, as de Cesare Lombroso, como é possível evidenciar na Figura 5. A possibilidade de associar essas imagens a uma derivação visual que extrapola aos usos acadêmicos das ciências raciais em diversos outros campos de produção de cultura é sinalizado por Schwarcz,, que aponta a relação direta dessas com uma literária de matriz naturalista do final do século XIX e início do XX, alem de produções intrinsecamente visuais que ela levanta também no século XIX, tais como jogos e ilustrações de jornais e revistas. Nas duas últimas páginas da reportagem em questão, as imagens distanciam-se do vocabulário visual do jornalismo e se aproximam diretamente do uso da fotografia na medicina legal, com elementos comumente associados à antropometria, esses acessados de modo freqüente por Manzon em diversas outras reportagens com temas ligados a questões médicas e criminais.

2.

O inicio da colaboração de Pierre Verger no Cruzeiro é quase concomitante ao de Jean Manzon. Com doze anos de experiência fotografando para mídias ilustradas de países da Europa e da

America do Sul, o fotógrafo francês publicou suas primeiras fotorreportagens na revista no mesmo ano em que mudou-se para o Brasil, em 1946. Após uma passagem de poucos meses pelo Rio de Janeiro, se fixou na cidade de Salvador, a partir de onde realizou, até 1951, uma parcela considerável das reportagens feitas a serviço do Cruzeiro. Nesse período de seis anos, foi possível levantar 50 fotorreportagens publicadas no Cruzeiro por Verger. Dessas, 27 trazem imagens realizadas em Salvador, 4 no sertão da Bahia, 8 em Recife, 1 em São Luiz, 4 em cidades do interior do Peru e 6 de cidades do Benin, para onde viajou em 1950. Elas foram produzidas em parceria com 15 jornalistas diferentes, sendo que desses, apenas com quatro ele publicou mais do que uma reportagem: Vera Pacheco Jordão, com quem publicou quatro reportagens sobre o Peru entre agosto de 1946 e janeiro de 47, Odorico Tavares, que foi o principal interlocutor de Verger na revista, com quem realizou 27 reportagens, grande parte sobre a Bahia, Cláudio Tavares, irmão de Odorico, com quem realizou duas reportagens em Salvador, e Gilberto Freyre, com quem publicou cinco reportagens sobre o Benin com as quais ele finalizou seu contrato. Dessas, ao menos 30 delas tratam de manifestações da cultura popular, tais como festas populares, práticas lúdicas e ofícios tradicionais.

É desse grupo temático que faz parte *"*Capoeira mata um!*"*, publicada por Pierre Verger e Cláudio Tuiuti Tavares na edição de 10/01/1948, um ano após a publicação da reportagem de Manzon (Figuras 6, 7 e 8). Também apresentada na posição principal da revista, essa fotorreportagem de seis páginas apresenta de modo bastante pedagógico todo um código visual próprio a Capoeira: a roda, os instrumentos musicais, além de uma precisão de movimentos e tencionar de músculos que, ao serem confrontadas com as imagens de Manzon, desqualificam de imediato essas de serem identificadas com o tema. Nessa reportagem, a primeira e a ultima página trazem imagens sangradas de indivíduos tocando e cantando no contexto da roda. Já entre a segunda e a quinta, dois jogos de capoeira tomados em dois espaços distintos são apresentados por meio de imagens alinhadas de modo a propiciar uma leitura temporal. Em ambas, o fotógrafo move-se de modo a orbitar a roda para fazer suas imagens, registrando seu desenvolvimento de vários pontos de vista, apresentando uma sensação de dinamicidade que se aproxima do próprio acontecimento. No que se refere a representação da capoeira nas duas reportagens, é possível constatar uma clara oposição entre o tratamento dado por Jean Manzon e por Pierre Verger. Enquanto o primeiro decidiu pela economia de informações visuais e textuais, o segundo optou por uma estrutura didática clara em relação ao uso

das imagens e à disposição do texto. Nesse, as legendas trazem descrições detalhadas sobre cada um dos movimentos representados. Em seu texto, Cláudio diz ter colhido todas as informações de Juvenal Hermenegildo da Cruz, apresentado em um retrato, pupilo de Samuel Querido-de-Deus, cujo A.B.C. o colocava entre os maiores capoeiristas da história, e faria um de seus discípulos uma voz autorizada no assunto[3].

Na reportagem de Verger e Tavares há uma reivindicação clara em relação a autoridade sobre a produção de discurso sobre o tema. Essa reivindicação parte numa primeira análise de uma questão regionalista. Contudo, a existência dessa agenda regionalista por parte de intelectuais desse período se relaciona diretamente a crescente institucionalização do movimento folclorista no Brasil, cuja perspectiva se opõe diretamente ao tratamento dado à Capoeira por Manzon.

Nesse sentido, é esclarecedora a história das instituições folclóricas do Brasil traçada por Luis Rodolfo Vilhena (1997). Segundo Vilhena, essa institucionalização se iniciou em 1947, com a fundação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), a comissão temática mais atuante ligada ao Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (IBECC), órgão do Ministério das Relações Exteriores. A iniciativa da criação dessa Comissão partiu de uma sugestão da recém-criada UNESCO, que tinha como uma de suas definições, associada ao fim da Segunda Guerra, a preservação de práticas culturais tradicionais em vias de desaparecimento por meio da criação de instituições nacionais ligadas ao Folclore. No Brasil, esse movimento relacionou-se diretamente à redemocratização, por meio de uma extensa e solida rede de folcloristas locados em todo o país que se organizou a partir de 1947, produzindo uma extensa documentação publicada em revistas oficiais e apresentada em congressos. Essa rede formada por sujeitos de diversas formações, que tinham as mais diversas ocupações, em parte justificou sua influencia na sociedade civil brasileira, tomando forma de um movimento organizado. Nesse sentido, o seguinte comentário Vilhena comenta que

> Embora Movimento Folclórico Brasileiro também inclua as idéias e as pesquisas de seus participantes, estas ganham todo o seu sentido no interior de uma mobilização que inclui gestões políticas, apelos à opinião publica, grandes manifestações coletivas em congressos e festivais folclóricos. O uso disseminado – mesmo que não sistemático

3 A.B.C. é um gênero de literatura popular em que um tema é associado a uma série de versos ordenados pelas letras do alfabeto. No *Cruzeiro*, Verger publicou um em forma de fotorreportagem junto com o cordelista Rodolfo Coelho Cavalcanti intitulada *A.B.C. da Bahia* (03/05/1947).

> – dessa expressão pelos próprios folcloristas traduz um reconhecimento implícito do fato.[4]

Nesse sentido, diversos são os jornalistas associados ao Cruzeiro que de modo direto ou indireto se associaram a instituições folclóricas, o que tornou o tema de grande importância para a publicação. No caso de Verger, apesar de ter sido possível até o momento localizar nenhuma relação direta com essas instituições por da parte dele, diversos dos jornalistas com quem ele estabeleceu parceria, além de colaboradores externos a ela, eram ligados a esse movimento, o que justifica a extrema coincidência entre as pautas definidas por ele a ser apresentadas no semanário e a agenda desse movimento. Ainda assim, resta inconclusivo a questão nesse ponto no sentido em que ainda não foi possível fazer uma análise da dimensão visual da produção folclórica institucional, ainda que Vihena constate sua existência, com a produção realizada por Verger na mídia comercial.

3.

É interessante observar que o debate trazido a tona pelo movimento dos capoeiristas pela descriminalização de sua prática na década de 1930 era atualizada e em certa medida cooptada na mídia pelo movimento folclorista. É Possível por meio da análise comparativa realizada, evidenciar o embate entre dois regimes visuais distintos no tratamento de um mesmo tema. Contudo, vale ressaltar que esse embate não se dá pela negação de um em relação outro, mas pela demarcação da autoridade de um de produzir discursos sobre um determinado tema. Nesse sentido, não ha contradição na coexistência dos dois modos de representar em um mesmo meio de mídia impressa, sendo que cada um deles tem um uso específico dentro da publicação. Um exemplo esclarecedor em relação a isso é uma série que foi publicada no Cruzeiro durante todo o ano de 1947 sobre Folguedos Populares do Nordeste que trazem imagens de José Medeiros e texto de José Alípio de Barros em que as imagens se assemelham em grande medida com a produção de Verger e os textos trazem diversas referencias ao movimento folclorista. Nesse mesmo ano, essa mesma dupla de jornalistas publicou uma fotorreportagem intitulada Maconha – a erva do diabo, em que, com estratégias vi-

4 VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro. Fundação Getúlio Vargas, 1997. P.28.

suais muito semelhantes às realizadas por Manzon, como a parodia da prancha de tipos criminais, os jornalistas advogam sobre a criminalização da droga, a qual o jornalista alagoano associa às populações negras do nordeste brasileiro.

Referencias Bibliográficas

COSTA, Helouise e BURGI, Sergio (org.). **As Origens do Fotojornalismo no Brasil, um olhar sobre O Cruzeiro, 1940/1960**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COSTA, Helouise. **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. 1998. (tese de doutorado) – ECA-USP, São Paulo.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . **A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico.** Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói: v. 7, n.14, p. 131-142, 2003.

_____ **. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, São Paulo: v. 23, n.45, p. 11-36, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Revistas

O Cruzeiro, Rio de Janeiro 01, Fev, 1947.

O Cruzeiro, Rio de Janeiro 10, Fev, 1948.



Figura 1: MANZON, Jean e NASSER, David. Delinqüência Juvenil. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.9-10, Fev, 1947.

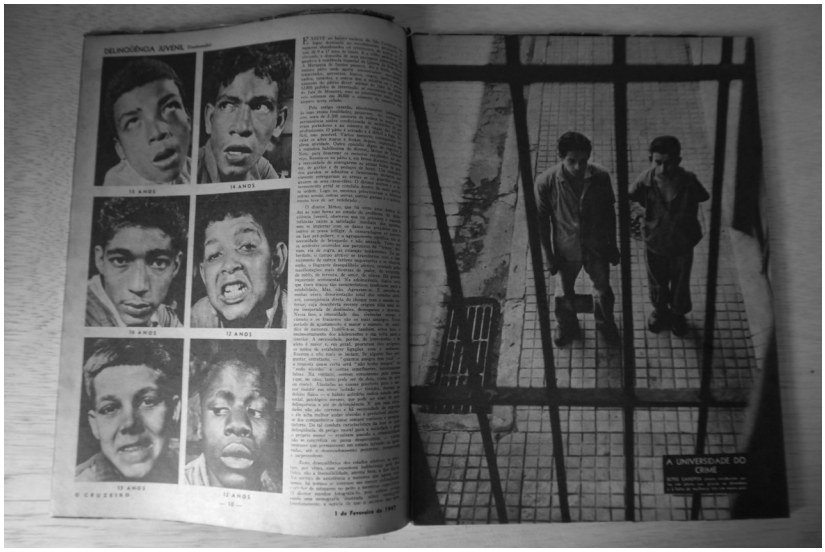


Figura 2: MANZON, Jean e NASSER, David. Delinqüência Juvenil. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.11-12, Fev, 1947.

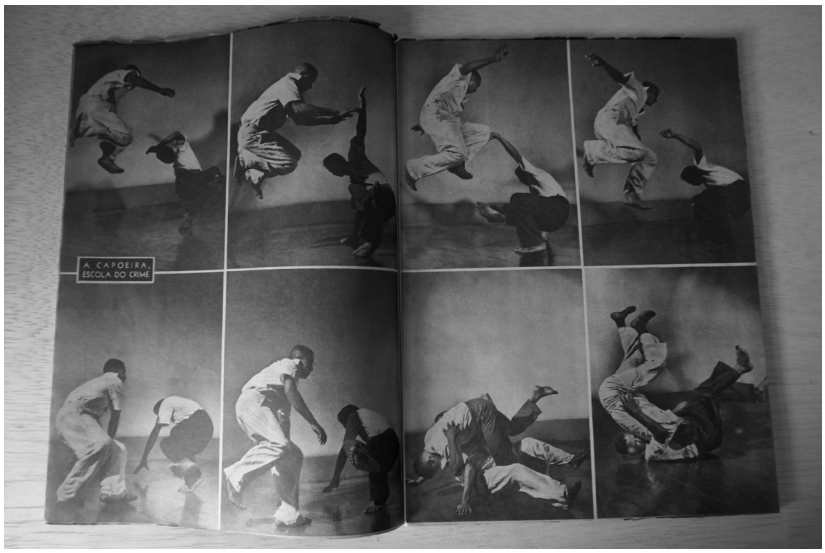


Figura 3: MANZON, Jean e NASSER, David. Delinqüência Juvenil. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.13-14, Fev, 1947.



Figura 4: MANZON, Jean e NASSER, David. Delinqüência Juvenil. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.15-16, Fev, 1947.

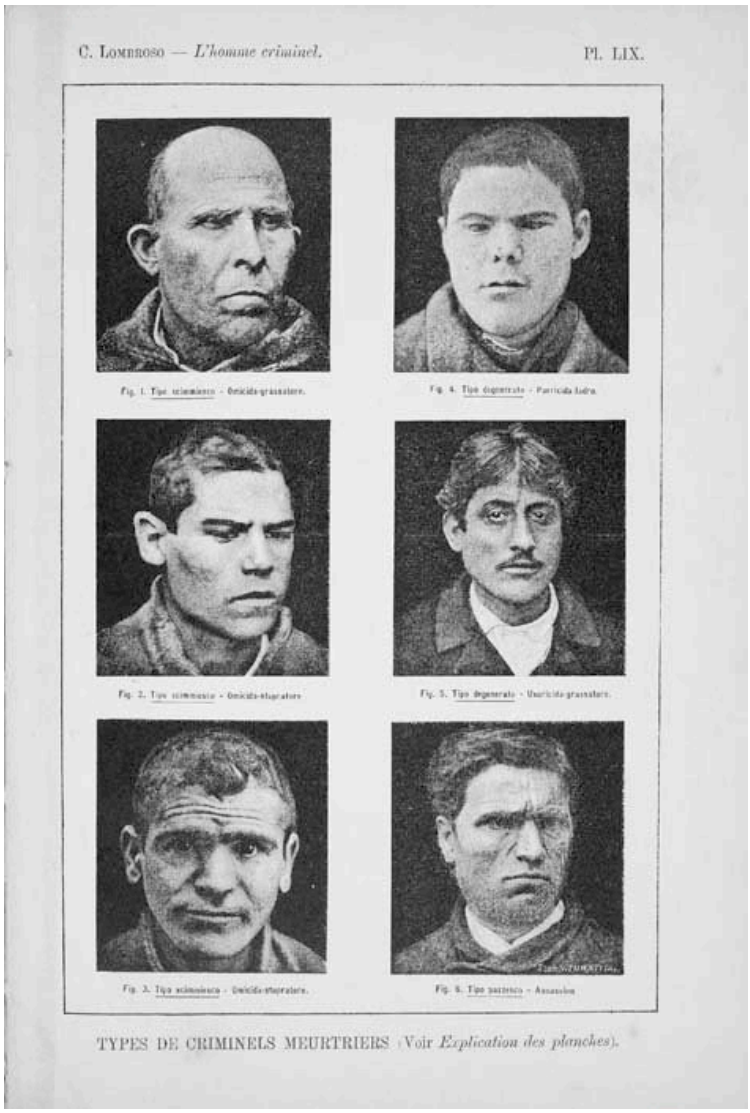


Figura 5: LOMBROSO, Cesaire. Types de criminels meurtriers, In: L'homme criminel. Paris: 1887.



Figura 6: VERGER, Pierre e TAVARES, Cláudio. "Capoeira mata um!". O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.8-9, Fev, 1948.

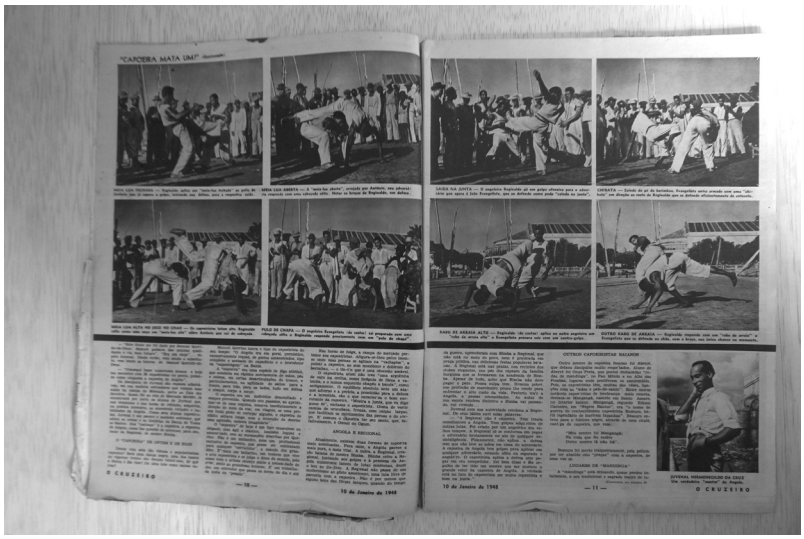


Figura 7: VERGER, Pierre e TAVARES, Cláudio. "Capoeira mata um!". O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.10-11, Fev, 1948.



Figura 8: VERGER, Pierre e TAVARES, Cláudio. "Capoeira mata um!". O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.12-13, Fev, 1948.

A Instauração De Um Acesso Entre A Memória Da Imagem E A Fotografia Futurista

Caroliny Pereira[1]

Palavras-chave: virtual; fotografia futurista; imagem.

Este artigo parte do ensejo de discutir a possibilidade de uma relação entre a fotografia futurista e a fotodinâmica, e a ideia de memória e em decorrência dela a de virtual, oriundas da filosofia bergsoniana e alguns filósofos contemporâneos a ele como Gilles Deleuze e José Gil.

Como é sabido o surgimento da fotografia trouxe várias contribuições para a arte como um todo e também incitou uma revisão do modo de pensá-la. Se antes, dentre as "finalidades" da pintura, a representação, seja das pessoas, através dos retratos ou da própria natureza, era destinada para a instauração de uma memória enquanto lembrança. Com a fotografia essa finalidade acaba por fragilizar-se, pois acreditava-se que a fotografia capturava realidade de forma mais fidedigna que a pintura.

A pintura e a arte em geral, passaram, portanto, por um momento de revisão em que suas proposições precisaram ser repensadas, pois, abordar a arte apenas como representação da realidade já não conseguia mais sustentá-la. Artistas e teóricos, trazem então outras reflexões para a arte. E o aspecto da subjetivação confere uma nova maneira de abordagem para a arte.

As investigações técnicas e conceituais da fotografia são incessantes. Em 1872 o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830 – 1904), com o intuito de captar o movimento em sua instantaneidade máxima, fotografa a locomoção de um cavalo, capturando assim, instantes imperceptíveis à visão humana. Essa experiência fotográfica ficou conhecida como cronofotografia.

Concomitantemente, e não muito distante de Muybridge, o fisiólogo francês Étiènne-Jules Marey (1830 – 1904), também se interessava nas experiências da fotografia instantânea. Tendo iniciado suas experiências no funcionamento do corpo humano, primeiramente interessado no fluxo sanguíneo dentro do corpo, depois ele passa a estudar os batimentos cardíacos e a respiração, para enfim, chegar ao movimento do corpo humano e animal.

1 Doutoranda em artes visuais pela Unicamp, bolsista Capes.

Ambos, Muybridge e Marey, atestaram o fato de que o cavalo ao galopar fica durante instantes ínfimos com as quatro patas suspensas. O que acabava por contradizer as representações pictóricas do tema desenvolvidas até então. A pintura enquanto representação fidedigna da natureza é colocada em xeque. Muitos artistas contestam a veracidade da fotografia, dentre eles o escultor Auguste Rodin coloca em defesa da representação artística:

> É o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não para. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta [...] quando pintores e escultores reúnem numa mesma figura fases diferentes de uma ação, não procedem desta forma por raciocínio ou artifício. Eles expressam, bastante ingenuamente, o que sentem. As almas e as mãos dos artistas parecem ser conduzidas na direção do gesto, cujo desdobramento instintivamente eles trazem.[2]

Na visão de Rodin há uma diferença clara entre ambas as representações: a fotográfica e a pictórica. Se por um lado a fotografia nesse momento tende a registrar o movimento em sua amplitude e aprofundamento científicos, na pintura e na arte como um todo, essa captura se dá muito mais no âmbito da sua apreensão subjetiva e expressiva.

O impressionismo, movimento artístico em voga neste mesmo período em que se experimentava a cronofotografia, sustentava uma nova maneira do artista se relacionar com o mundo e a arte. Requisitando o artista para fora do ateliê, o impressionismo propunha uma arte em que a percepção visual do artista fosse colocada em evidência. É na maneira como a natureza se apresenta ao artista, com as características da luz natural e no modo como o artista impressionista vê o mundo e, a partir dele imprime sua percepção, seja na pintura ou na escultura que conferi ao impressionismo uma diferença qualitativa com relação a representação fotográfica.

Há, porém, uma confluência entre a fotografia e o impressionismo. O artista contemporâneo Edmond Couchot (1932 –), aponta para uma similitude entre gestualidade da pincelada impressionista e a maneira com que o desenvolvimento tecnológico do século XIX modifica também a percepção do homem neste período. Para ele de acordo com Fabris, a fotografia teria tido uma influência indireta no surgimento do Impressionismo, e ambos estariam conectados pela instantaneidade. “O instante do Impressionismo é, porém aquele da impressão primeira, fisiológica, não podendo ser confundido com o instantâneo fotográfico.”[3]

2 RODIN apud FABRIS, 2004, p. 53-54.

3 FABRIS, 2004, p. 59.

Entre o instante do Impressionismo e o instantâneo fotográfico parece haver uma divergência, que difere, no entanto, no que diz respeito a abordagem de ambos. O instante impressionista seria como um instante fenomenológico, interessado na apreensão deste enquanto capturação perceptiva. O instante fotográfico, neste primeiro momento parece requisitar sobretudo, uma racionalidade e colocar um certo distanciamento da subjetivação do sujeito que fotografa. Interessa-se por uma captura do instante, mas mantém um certo desprendimento do fotógrafo, há a singularidade no modo como este fotografa a realidade, no entanto essa captura é um registro objetivo.

A técnica da cronofotografia convergia para a ideia de Walter Benjamin sobre a estrutura fragmentária da modernidade. Leo Charney, a respeito do trabalho de François Dagognet sobre Marey (figura 1), esclarece que o objetivo de Marey:

> [...] não era apresentar a superfície do mundo, como no positivismo, mas o de revelar o oculto, secreto e invisível. [...] Para Dagognet, "Marey de fato dedicou-se somente a uma questão: capturar e registrar o que escapa à nossa visão ... Ele exteriorizou, expôs ... o que se oculta ou, por sua pequenez, nos escapa."[4]

Há, nesta passagem, algo que coloca a cronofotografia em dissensão com a fotografia. Se colocamos que a fotografia em seu surgimento tinha como objetivo a representação científica da realidade, ou seja, a capturação do instante enquanto mensuração de um tempo cronológico e do espaço enquanto meio físico, na cronofotografia o intuito não é a captura de um instante, como um congelamento do tempo na película fotográfica, mas a tentativa de capturar o movimento em sua totalidade.

Como o interesse da cronofotografia sempre foi a captura do movimento, com o decorrer das pesquisas a intenção era representar esse movimento de forma mais verossímil o possível. Com este intuito, os "cronofotógrafos" então, colocam as fotografias sobrepostas sequencialmente e acrescentaram um movimento mecânico. Muybridge já havia feito várias experimentações fotográficas e umas das mais relevantes foi seu estudo sobre um cavalo a galope, em que ele disponibilizou 12 câmeras estereoscópicas distantes 21 polegadas cada uma. Elas registraram os pés tomados por um passo do cavalo, capturando retratos em um milésimo de um segundo e que, depois, quando sobrepostos, davam a impressão do galopar do cavalo.

4 CHARNEY, 2001, p. 401.

Porém, enquanto representação do movimento, a cronofotografia não sustentava um conforto visual, pois, mesmo quando aceleradas as fotografias justapostas, ficavam lacunas o que deixava a evidência e algumas vezes o desconforto de uma visualização de um movimento descontínuo, cortado. Com a introdução de um quadro preto entre um fotograma e outro Muybridge soluciona essa questão, já que com esse artifício, a passagem de um fotograma para outro se dava numa sequência mais contínua.

As tentativas de capturar o movimento em sua totalidade são de certa forma fracassadas pela cronofotografia, pois na tentativa de uma decomposição do movimento em instantes sucessivos, a cronofotografia acaba por imobilizar o movimento, apresentando apenas a trajetória deste no espaço. O tempo por sua vez, é apresentado de forma imóvel.

Compartilhando das mesmas proposições cronofotográficas, mas percebendo as lacunas dela, os irmãos Arturo Bragaglia (1983 - 1962), Anton Giulio Bragaglia (1890 - 1960) e Carlo Ludovico Bragaglia (1894 - 1998), desenvolvem uma técnica fotográfica capaz não somente de uma análise do movimento, mas também de capturá-lo em seu dinamismo denominada de fotodinamismo. "O fotodinamismo, porém, não busca apenas a síntese do gesto enquanto expressão estética. Procura captar também o seu interior, aquela 'emoção sensorial, cerebral, e psíquica que experimentamos no momento em que um gesto deixava atrás de si seu soberbíssimo rastro irruente'".[5] Essa perspectiva conflui também com os propósitos do movimento futurista no que concerne a:

> 1 – o movimento e a luz desintegram os corpos; 2 – o gesto descolore as imagens: mistura os valores cromáticos, obtém o de uma uniformidade exterior cinzenta; 3 – o movimento, ao destruir a forma exterior dos corpos, existe apenas enquanto pura trajetória material da essência interior do objeto.[6]

O dinamismo será o conceito chave que irá permear praticamente toda a discussão futurista, porque nele está contido a noção de movimento na qual os futuristas estão interessados: a velocidade como aceleração que muda as coisas incessantemente. Através do conceito de dinamismo, os futuristas entendiam que poderiam solidificar a impressão sem que fosse preciso isolar o aspecto dinâmico do objeto, ou seja, o seu movimento.

5 FABRS, 2004, p. 62.

6 Idem, ibidem, p. 62.

Assim como os movimentos artísticos precedentes, os do início do século XIX e aí incluindo o futurismo – que data o seu início em 1909, com a publicação do manifesto futurista escrito por Filippo Marinetti – estavam bastante interessados nas pesquisas científicas e filosóficas desenvolvidas na sua atualidade. Não raro havia entre artistas, cientistas e filósofos debates sobre esse assunto.

Muitas terminologias utilizadas por Umberto Boccioni (1982-1916) – artista e o encabeçador do *Manifesto técnico da pintura futurista*, publicado em 1910 – são correspondentes aos conceitos desenvolvidos pelo filósofo francês Henri Bergson. O intuito de Boccioni de sintetizar o movimento através da simultaneidade remete à ideia bergsoniana de duração e intuição. A sintonia com o conceito de duração estaria na maneira com que Boccioni pensava o modo como acessamos a realidade. Para ele, a apreensão desta se dava através de sua totalidade, e isso implica o abarcamento de todos os elementos que constituem o todo, tanto os contingentes quanto os essenciais, pois ele percebe o todo como uma multiplicidade, em seu movimento incessante.

Boccioni procurou representar o movimento a partir de um "conhecimento" intuitivo, o único capaz de acessar a realidade total porque também está em constante movimento ou desenvolvimento. Pois, a realidade jamais está pronta, fechada, está sempre em uma "evolução criadora," localiza-se na integridade do seu devir. O conhecimento intelectual, estático e contemplativo, seria incompleto, pois perceberia o movimento sempre a partir de um contato fisiológico.

Entre o movimento compreendido pelos futuristas através do dinamismo e o conceito de movimento apresentado por Bergson, há uma convergência de pensamento no que diz respeito a colocação de ambos sobre a relação do movimento com os instantes infinitesimais no qual o movimento pode ser compreendido.

Entre um instante infinitesimal e outro do movimento que a fotografia fotodinâmica compreende, há lampejos de instantes suspensos. O movimento está contido em sua totalidade, portanto, há zonas intervalares entre os instantes que não aparecem na imagem fotográfica, estão contidas lá, mas de modo virtual. E essa virtualidade exprime toda a potência desse movimento total. As zonas do movimento presente aparecem na presentificação impressa da imagem, as zonas do movimento passado estão embutidas na virtualidade da imagem fotográfica, se apresentam enquanto potência de uma atualização não realizada, que acorre em suspenção, pois estão presentes enquanto memória.

> Para Bergson o passado e a memória encontram-se sempre em uma relação de simultaneidade com o 'presente' e o vivido [...] Bergson alude a conhecida experiência do déjà vu para atestar a verdadeira coincidência, na duração real, entre passado (e, portanto, memória) e 'presente'. Nessa experiência, por uma breve fração de segundos, em função de certo relaxamento de nossa atenção à vida [...] assistimos à simultaneidade entre o 'presente', o imediatamente vivido, e a produção de 'passado', de memória.[7]

Assim como na memória bergsoniana, na fotografia futurista e fotodinâminca há a instauração de um acesso que permite conectarmos os instantes fugidios do passado, presentes virtualmente na imagem fotográfica com o presente, através da requisição da memória. Esta ação difere porém, da abordagem da fotografia cronofotográfica, apresentada por Marey e Muybridge, nesta o que encontramos é uma imagem fotográfica composta por uma sucessão de instantes, que tentam capturar o movimento em sua integralidade. Artifício este mais próximo do conceito denominado por Bergson de "mecanismo cinematográfico"[8], reflexão efetuada por ele para se pensar o cinema tradicional e no qual há uma inferência clara com a técnica cronofotográfica, ao compreender esta como uma técnica fotográfica de relação intrínseca com o cinema, na medida em que ambos compreendem o movimento como uma sucessão de instantes ou frames que colocados sequencialmente reproduzem o movimento.

Para Bergson, a memória não é apenas um lampejo de algo ocorrido num passado que lembramos, mas a... Justamente, porque para Bergson, a vida como um todo não acontece numa sequência de acontecimentos sucessivos, no qual o acontecimento precedente (passado) ficou para trás, e vivemos em um presente e logo mais haverá o futuro, como momentos distintos e claramente definidos cada qual em seu "lugar". Mas, que tudo está imbricado, num movimento total e contínuo, e não fragmentário, pois o que tendência a seccionar o tempo é a nossa inteligência na tentativa de uma mensuração. De acordo com Bergson:

> Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde a nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente, que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixa-lo de fora.[9]

7 FERRAZ, 2007, p. 50,51.

8 Conceito desenvolvido por Bergson principalmente em sua obra: Evolução Criadora (1907).

9 BERGSON, 2006b, p. 47, 48.

Ainda de acordo com Bergson: "A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração."[10] A memória seria, portanto, a comunicação entre a percepção e a matéria. Ao fazer ressurgir pela atualização de uma imagem, uma percepção que estava latente enquanto potência virtual.

Divide-se o movimento, obtêm-se pontos sucessivos, o que se passa entre um intervalo e outro dos pontos? A inteligência mais que rapidamente intercala novas posições, e assim indefinitamente, até que estas intercalações desapareçam no infinitamente pequeno, não deixando "espaço" para a mobilidade penetrar e se fazer movimento contínuo. A inteligência busca a fixidez, guarda apenas as posições oriundas da fragmentação efetuada no movimento e deixadas como pontos na linha percorrida. "Nada mais natural se a inteligência estiver destinada, sobretudo a preparar e a iluminar nossas ações sobre as coisas."[11]

O conceito de mecanismo cinematográfico apresentado por Bergson então seria o modo como compreendemos o movimento através da racionalização deste, ou seja, através do que ele coloca como inteligência.

Na fotografia fotodinâmica, no entanto, vemos um interesse diferente, da apresentada na cronofotografia, na primeira, o interesse não está em tentar apreender o tempo, ou o movimento em sua integralidade através de instantes sucessivos. Há um interesse em registrar o movimento na maneira como ele se apresenta Por isso, ele se apresenta com borrões, a fragmentação está contida, mas não para fornecer uma recomposição através da soma entre ela e sim para mostrar que apesar do movimento total estar presente em sua totalidade, o que nos é explícito é apenas aquela parte atualizada pelo presente, toda o restante está pulsando enquanto memória virtualmente. Está esboçada, borrada, é real, mas não atual.

Se o virtual possui a condição de esboço e para atualizar-se necessita de criação - pois ele não está pronto e sempre muda ao atualizar – com ele se cria o trabalho de arte. E ele não para de atualizar-se, a todo o momento está sendo inferido não somente pelas condições espaço-temporais em que ele habita, como também pelas trocas endosmóticas oferecidas pela percepção do público que se relaciona com o trabalho, as quais incidem sobre o objeto.

10 Idem, 2006a, p 77.

11 Idem, 2006c, p. 8.

O movimento virtual é o movimento em sua dimensão nascente, microscópica, não mais dominado pela significação, mas produz sentido e gera espaço. Ou seja, é o movimento real sem ser atualizado, mas como possibilidade de atualização.

Instaurar um acesso fluido entre a imagem e a objeto de arte – em específico neste texto na fotografia futurista/fotodinâmica – permite portanto, perceber em que momento nasce uma membrana limítrofe entre a atualização do presente e a imagem existente na memória, zona virtual que captura os turbilhões de imagens microperceptivas, mas que condensa em cada atualização uma materialidade macroperceptiva específica.

REFERÊNCIAS:

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Marins Fontes, 2006a.

_____. **Memória e vida.** (Textos escolhidos por Gilles Deleuze). Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. **O pensamento e o movente**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

FABRIS, Annateresa A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS (São Paulo) [online]**. 2004, v. 2, n. 4, pp. 51-77. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202004000400005. Acesso em: 20 junho 2012.

FERRAZ, M. C. F. Bergson hoje: virtualidade, corpo, memória. In: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter. (Org.). **Imagens da imanência;** escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v.1, p. 39-58.

A FOTOGRAFIA NOS PRIMEIROS ANOS DA OBRA DE CARLOS PASQUETTI

Cláudio Barcellos Jansen Ferreira[1]

Em minha pesquisa de TCC estudo o emprego que faz da fotografia em sua poética Carlos Pasquetti (1948), artista referencial a partir da década de 1970, professor e diretor do Instituto de Artes da UFRGS, integrante da 5ª (2005) e da 8ª (2011) bienais do Mercosul, e desenvolve sua carreira artística em Porto Alegre. Concilia a formação acadêmica, fonte do interesse pelo desenho, e a visão periscópica sobre o que acontecia de mais importante naquele momento de mudança radical na arte.

Sua obra, desde o início, apresenta uma dualidade, uma aparente dicotomia entre as linguagens "clássicas", como o desenho e a pintura, e o emprego de um novo entendimento sobre o que seriam os materiais "adequados" ao fazer artístico. Mais que isso, o questionamento de se a arte deveria ser definida por algum tipo de material, ou se tinha uma importância relativa a forma que a arte eventualmente viesse a tomar, desde que de acordo com a proposição do artista. O uso da fotografia por Pasquetti está ligado, nesse primeiro momento, às obras de viés conceitualista, atendendo à solicitação processual daquele movimento. Ele emprega a fotografia como registro da ação conceitual, sendo esta o motivo e a finalidade da obra, a articulação entre a concepção da ideia, motor da ação, e a atitude de levar o conceito à realização, virtual ou concreta, da proposição artística.

O artista também se vale da prerrogativa de libertação dos vínculos que sustinham as categorias artísticas estanques e compartimentadas para exercitar ações ligadas ao teatro, o que aproxima alguns de seus trabalhos da performance. No mesmo intuito libertário fez suas obras em Super-8, cuja inspiração se encontra em primeiro lugar no cinema. Mas o conceitualismo de Pasquetti é aquele compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa, onde se desenvolveu sob a designação de *conceptual art*.

1 Mestrando em HTC no PPGAV/UFRGS.

Quando Pasquetti realiza seus primeiros trabalhos artísticos, no final da década de 1960 e início da década de 1970, sua obra pode ser compreendida a partir do conceitualismo que era praticado no Brasil, bem como nos outros países que também incluíam a dimensão social à concepção artística. Mas ele não limitava sua atividade criativa à realização conceitualista, à execução de uma ideia, mesmo uma ideia apoiada em uma vivência social, e ele experimentou uma vivência muito próxima da vicissitude corrente. Sua obra incluiu outros elementos, que se encontravam virtualmente disponíveis em um "panorama" formado pelo conjunto de informações que chegavam à sua sensibilidade.

Nos anos durante os quais o artista realiza sua formação acontecem, além da arte conceitual, vários movimentos como o *Nouveau réalisme*, a *pop art*, a *minimal art*, o Fluxus e a *arte povera*. Da *povera* o artista incorpora, além da rejeição à categorização, característica comum com o conceitualismo, a atitude artística de assumir qualquer comportamento, ou ação, ou material como a forma através da qual se manifesta a experiência "pobre". A referência ao "teatro pobre" de Jerzy Grotowski (1933 - 1999) implica no "empobrecimento" da experiência do contato direto com a vida, e na possibilidade de perceber a realidade em suas camadas de ideologias e de preconcepções teóricas. Bem como as normas e regras da linguagem da representação e da ficção. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005, p. 25).

A aproximação da *arte povera* com o conceitualismo, notória na arte de Carlos Pasquetti, encara o uso da fotografia como uma forma de documentação, mas também como um instrumento para a realização artística. Em 1973 a XII Bienal de São Paulo dá o Grande Prêmio Latino-Americano para uma fotografia de Sérgio Augusto Porto (FARIAS, 2001, p. 168) e Aracy Amaral organiza uma exposição intitulada *Expoprojeção* com audiovisuais, discos e Super-8 (BEUTTENMÜLLER, 2002, p. 120) Carlos Pasquetti já empregava a fotografia e o Super-8 para a realização de suas proposições artísticas há pelo menos 5 anos, inspirado por uma visão muito própria dele.

As preocupações teóricas e práticas relacionadas à arte e ao fazer artístico que geraram o estabelecimento de uma arte conceitual, centrada nos Estados Unidos e na Europa, foram as mesmas que geraram o que Walter Zanini chamou de conceitualismo.

> No Brasil, como em outros países, eu poderia considerar, talvez tradicional, praticamente toda a arte que vem sendo feita, desde o século XX, até o **conceitualismo**. Todo o artista que trabalha com a idéia de que uma obra é o produto de uma pesquisa sua, feita para resistir ao tempo, que será sacralizada de uma forma ou de outra – ou por um museu, ou por um colecionador, assim por diante, esse artista, seja ele Picasso, Paul Klee, ou Mondrian, poderia ser colocado dentro de uma faixa tradicional. Ao passo que desde a época **Dada**, artistas como Marcel Duchamps [*sic*] e outros, sobretudo de uma geração mais recente, têm se distinguido por um outro tipo de trabalho: eles não mais visam a durabilidade da obra, feita "ad aeternum", mas trabalham no sentido da pesquisa, mais envolvidos com experiências sociais – então esse artista, para mim, é a vanguarda hoje. (ZANINI, 1972, p. 4).

Primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) de 1963 a 1978, no momento em que ocorria tanto a arte conceitual quanto os demais conceitualismos, Walter Zanini sintetiza a questão. Sua definição esclarece a diferença fundamental entre o conceitualismo praticado aqui e a arte conceitual, em sua versão hegemônica, quando alude às "experiências sociais". No Brasil, assim como em outros países onde as atividades artísticas incorporavam formas de conceitualismos, a experiência social passa, pontualmente, pela convivência com uma situação política de exceção. A crise da crítica e a crise da arte, como apresentadas por Giulio Carlo Argan em *Arte e crítica de arte* (1984), são decorrentes do movimento de arte conceitual, que estabelece iniciativas artísticas que propõem uma arte desmaterializada. Quando ele refere a origem do movimento, ao qual denomina conceitualismo, para tecer a análise teórica que visa esclarecer seu princípio diz:

> O desenvolvimento do conceptualismo conduz, com Lewitt, a um máximo de solicitação mental com um mínimo de solicitação visual: a arte não é senão o conceito de arte. E esse conceito separa-se de qualquer experiência da realidade, de qualquer finalidade social ou ideológica, de qualquer noção histórica da arte, de qualquer teoria da arte ou estética. (1988, p. 123-124).

Diante da visão da análise teórica que busca a abrangência do discurso formador do movimento, em seus focos originais e hegemônicos, e da que busca a compreensão da amplitude da aplicação dessa abrangência em seus desdobramentos descentralizados a opção é pelo uso do termo conceitualismo como designação da arte de viés conceitual feita no Brasil, paralelamente a outras iniciativas igualmente deslocadas da vertente originalmente designada como arte conceitu-

al. No Brasil o conceitualismo teve seu desenvolvimento baseado na experiência social, e calcado no enfrentamento de uma realidade que sobrepunha à vida quotidiana, como diz Suely Rolnik "[...] uma atmosfera opressiva onipresente [...]".(FREIRE, 2009, p.156). Em Porto Alegre, assim como no resto do país, artistas jovens, conscientes e conectados às manifestações artísticas que se desenvolviam associadas às regiões geradoras da atualização do pensamento artístico, criavam também aqui concepções artísticas que questionavam a visão consagrada de arte.

A atitude conceitualista, ao questionar a natureza da arte, expõe a crise da arte, correspondente à rejeição da classificação desta como parâmetro cultural institucionalizado, indicador da predeterminação de valores estéticos. E consequentemente expõe a crise da crítica, até então juízo desse valor, como coloca Giulio Carlo Argan:

> A renúncia ou a incapacidade da crítica de continuar a afirmar-se como juízo corresponde à orientação ou até mesmo aos enunciados 'críticos' das correntes artísticas mais recentes, que não só recusam submeter-se ao juízo como produzir o que quer que seja julgável: de facto, todo o juízo é juízo de valor, e a arte já não quer ser valor nem produzir valores. (1988, p. 159).

Em Porto Alegre, nas décadas de 1960 e 1970 acontecem mudanças significativas no campo artístico, decorrentes das possibilidades geradas pela introdução de novos materiais, novos recursos técnicos, da integração entre público e obra. Também o surgimento de uma expectativa de profissionalização, motivada pela emergência do mercado. (CARVALHO, 1994). Ao se deparar com as realidades que se impunham a um estudante de arte naquela época, a da arte dentro da academia, a da arte fora da academia e a política, o artista desenvolveu muito bem a primeira e captou muito bem a segunda. A terceira o fez correr um grande perigo, quando em 1968 ele foi preso pelos militares, delatado por ser integrante do PC do B, teve que responder a um Inquérito Policial Militar – IPM durante um ano, sem poder sair de Porto Alegre. Dessa experiência ele carrega para sua obra um aspecto de fragilidade na estruturação da realidade, uma insegurança, uma "mania de se esconder" que aparece como um elemento constituinte em trabalhos imediatamente posteriores.

A pluralidade de caminhos que levam à realização de sua obra é resultado de sua capacidade de combinar as experiências díspares de sua formação familiar, a acadêmica e o contato intenso

com uma realidade que sobrevinha ao coração e à mente. A pluralidade, ou a disparidade, que marca a experiência vital de Pasquetti é apreendida e transposta por uma diversidade de materiais e linguagens, como desenho, fotografia, ambiente, que ele emprega na criação de proposições tão diferentes em sua eventual configuração material quanto íntegras na percepção e compreensão da experiência multifacetada da vida.

No mesmo período Pasquetti trabalha na elaboração de cartazetes que jogavam com a ideia de divulgação ou "publicação" da obra na medida em que eram afixados em paredes públicas. Os cartazetes podiam conter apenas textos, que traziam propostas de ações a serem realizadas ou incluir imagens, que projetavam situações tão inusitadas quanto sugestivas. A utilização da fotografia nos cartazetes, diferentemente da criação visual baseada no registro de uma encenação que o artista realiza em algumas séries fotográficas, explora mais uma característica propositiva, conceitualista.

Pouco tempo após o 1º Salão da UFRGS instituir a fotografia como uma de suas categorias artísticas Pasquetti realiza uma obra que fixará uma imagem recorrente em sua carreira, *Espaço para esconderijo* (1972) (Fig. 01). A característica da *land art* que contribuiu para a aceitação da fotografia no sistema das artes, ao menos como documentação, foi a realização de suas proposições em lugares afastados dos centros onde geralmente se encontravam as instituições expositoras. *Espaço para esconderijo* é o registro de uma proposição cuja ação se efetivou em algum lugar no interior do Rio Grande do Sul, eventualmente no caminho que o artista percorria quando viajava para sua cidade natal. Nessas primeiras imagens de medas, estruturas montadas com o agrupamento de palha sobre uma estrutura de madeira, há a intervenção *in loco* de abertura de uma "entrada" para o suposto esconderijo. A proposição realizada *in situ* promove a fotografia à condição de portadora da factível experiência visível, e gera um novo objeto, pobre no entendimento daquele momento histórico da arte em Porto Alegre. Carregado, além da memória da realidade indicada, a memória do ponto de vista sob o qual foi visto o fato.

Em 1973, juntamente com Mara Alvares (1950) e Telmo Lanes (1955), realiza na galeria do IAB a exposição *Camiñito*, que apresenta a fotografia através de apropriações de fotos de família e cenas em Bento Gonçalves fotografadas pelo pai de Pasquetti. Essas imagens, copiadas e ampliadas, foram intercaladas com textos e sofreram interferências, "[...] como a 'camisa' com

que Telmo Lanes 'vestiu' uma delas [...]"(CARVALHO, 1994, p. 141) Para a transposição de suas ações em imagens fotográficas Pasquetti contava com a participação e o registro de Mara Alvares na transformação de suas atitudes/proposições em formas/arquivos.

> Fui casado com a Mara [Alvares], que também dava aulas no Instituto de Artes, e ela foi uma das primeiras fotógrafas de Porto Alegre. Porque ela já tinha máquina, e em 1968 já começava a documentar. Isso está muito mal explicado ainda, mas foi essa nossa co-operação que resultou em uma série de coisas, uma série de trabalhos. Por exemplo, na última bienal [8ª Bienal do Mercosul] tinha os *Diálogos Silenciosos* (1974), se não fosse por ela eu teria perdido isso. (PASQUETTI apud FERREIRA, 2013, p. 134).

Para o artista a fotografia assume um papel fundamental na persecução da realização artística, a linguagem que aporta o espetáculo tecnológico da comunicação à dimensão crítica da arte. A fotografia porta a dicotomia intrínseca de nela caber o mundo, através da transferência de sua relação com o referente, e ao mesmo tempo não caber nela a substância de um corpo que torne concreta essa visualização.

> O importante dos anos 1960/70 é o surgimento da fotografia mesmo, numa outra dimensão. Com o conceitualismo, com a *arte povera*, com a *performance*, que não se chamava assim, a fotografia ganha uma outra dimensão, como ela está ganhando agora com a fotografia digital. Eu acredito que é um crescendo, e nesse crescendo entra a tecnologia. (PASQUETTI apud FERREIRA, 2013, p. 137).

O "surgimento da fotografia", como diz Pasquetti, significa a adoção de um meio de representação técnico que serve então para isolar a operação artística de seu fazer "artesanal", da corporificação de um objeto, de um valor em si. Um não-construto que "simplesmente" reflete o mundo, "espelho da realidade", falsa verdade do que vê, janela para si mesmo. E a fotografia será a base do pensamento que norteará a ação de um grupo constituído por uma associação de artistas emergentes e ligados ao Instituto de Artes da UFRGS.

Um episódio recolhido pela profa. Dra. Ana Carvalho em sua citada dissertação faz referência a um manifesto, levantando uma crítica ao dirigismo do mercado de arte, num momento em que este ganhava vulto, assinado pelos artistas Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano (1950), Jesus Escobar (1956), Mara Alvares, Romanita Disconzi Martins (1940), Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos (1938). O texto foi publicado pela imprensa e apresentado na forma

de um painel fotográfico em uma exposição-relâmpago, ocorrida nos dias 09 e 10 de dezembro de 1976, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, acompanhada por debates com o público. A mostra reuniu trabalhos em xerox, séries fotográficas, textos, objetos, ambientes, slides e Super-8. (CARVALHO, 1995, p. 148).

O grupo de artistas que promoveu o evento é o que seria responsável pela criação do cartazete *Nervo Óptico* (Fig. 02), a partir de abril de 1977, e que seria identicamente nomeado por Frederico Morais, em artigo para *O Globo* de 10 de novembro do mesmo ano. Elogiando a vitória de Carlos Pasquetti, que ganhou o grande prêmio no IV Salão de Artes Visuais, e de outros integrantes do grupo que também foram premiados, projeta uma melhora do sistema das artes local. A culminância da exposição de materiais não tradicionais da arte como integrantes de uma obra coletiva, baseada em um conceito de ação propositiva frente ao sistema lembra a afirmação de Aurora Polanco (1999, p. 33). A confrontação do artista com o "sistema social" como um todo ou com o sistema das artes local indica uma necessidade de enfrentamento a preestabelecimentos que venham a barrar a entrada do "contraditório" no meio onde deveria ser debatido.

Mas, no que concerne à fotografia, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul já havia aberto as portas para a exposição *Planos e idéias*, com desenhos e fotografias de Carlos Pasquetti, em novembro de 1976. A arte-fotografia, expressão usada por André Rouillé (2009) para descrever a arte quando esta passa a valer-se da fotografia como um meio de construção de seu discurso é desempenhada pelo artista como uma das vertentes criativas de seu trabalho artístico. A justaposição proposta pelo artista da linguagem "fundadora" da arte bidimensional, o desenho, e da linguagem "teoricamente" desvinculada da expressividade do gesto, a fotografia, é uma transgressão. Tanto a premissa moderna da especificidade da linguagem artística como parâmetro da artisticidade quanto a proposição conceitualista da enunciação da ideia como a única possibilidade da arte são questionadas, ou, como diz Giulio Carlo Argan:

> A arte seria, em suma, um experimentar em si próprio o existente sem limitações de campos, preconceitos ou censuras, num mundo que o poder tecnológico dá como preventivamente manipulado, condicionado, censurado: frequentemente o acto artístico 'pobre' não é senão a remoção de uma censura, de uma inibição. (1988, p. 122).

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

BEUTTENMÜLLER, Alberto Frederico. *Viagem pela arte brasileira*. São Paulo: Editora Aquariana, 2002. Disponível em: <http://books.google.com.br/>. Acesso em: 29 out. 2013.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço N. O.*: artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes. Porto Alegre: UFRGS, 1995. v. 1.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO*: a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70. 1994. 318 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1994.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon, 2005. 304 p. Publicado originalmente em 1999.

FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos*: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen. *Desdobramentos da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti*: Contaminações entre imagem mecânica, imagem autográfica e encenação. 2013. 142 f. TCC (Graduação) - Bacharelado em História da Arte, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000911671&loc=2014&l=5e13f2be5eeb8500>. Acesso em: 10 ago 2014.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação Ltda, 2009.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger*: passagens conceituais. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007. v. 1.

MARGS. *Planos e idéias*: de 04 a 28 de novembro de 1976. MARGS, Porto Alegre, RS, 1976. Folder.

MORAIS, Frederico. Nervo Óptico: entre o museu e o mercado. O Globo, Rio de Janeiro, p. 40-40. 10 nov. 1977. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019771110>. Acesso em: 29 set. 2013.

POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Donostia-san Sebastián: Nerea, 1999. (Arte hoy). V. 3.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

ZANINI, Walter et al. As artes plásticas no seu presente, passado e futuro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1972. Suplemento Literário, p. 4-5. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720917-29898-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 13 set. 2014.



Figura 01. Carlos Pasquetti (1948)
Espaço para esconderijo, 1972
Palha e estrutura de madeira
(FERREIRA, 2013, p. 60)



Figura 02. Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais, nº 10, mar-abr 1978
Relatos urbanos "Sociedade anônima" (Clóvis Dariano, Vera Chaves Barcellos, Fernanda Cony, Carlos Pasquetti, Juliana Dariano, Telmo Lanes, Mara Alvares, Carlos Asp)
Cartazete impresso em ofsete, 33 x 44cm (aberto), c. 2000 exemplares (circulou como encarte na Ephemera, nº 9 (publicação Other books and so)
Centro de Documentação e Pesquisa Fundação Vera Chaves Barcellos
Foto reprodução: Cláudio Ferreira

CAPELA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE LORENA – UMA PEQUENA JÓIA ECLÉTICA NO VALE DO PARAÍBA

Cristiana Antunes Cavaterra[1]

A Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos – breve histórico[2]

Lorena, município localizado no Vale do Paraíba paulista originou-se em 1705 de um pequeno povoado constituído no final do século XVII, chamado Vila de Guaypacaré. Tornou-se freguesia em 1718, município em 1788 e foi elevada à cidade em 1856. É conhecida por "cidade das palmeiras imperiais", devido à quantidade de palmeiras em suas praças públicas, sendo as primeiras plantadas no último quartel do séc. XIX[3]. Nos tempos do café abrigou grandes e importantes fazendas e atualmente é polo industrial e universitário.

A devoção a Nossa Senhora do Rosário, em Lorena, dá-se concomitantemente à fundação de Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade em meados de 1720, pois já em 1748 há indícios da existência da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em plena atividade no interior da Igreja conforme registrado à Folha 8 do Livro de Tombo da Igreja Matriz (1747-1883). Devido ao crescimento da Irmandade é solicitada a permissão para construir uma Capela dedicada ao Rosário, sendo a capela primitiva custeada pelo Capitão Gregório José dos Santos e benzida pelo Vigário Pe. José Gonçalves da Silva no dia 26 de novembro ano de 1803.

Neste período o contexto urbano da Vila de Guaypacaré era formado por poucas casas, a Igreja Matriz, a Capela do Rosário e a Casa da Câmara e Cadeia, às margens do Rio Paraíba, conforme registra o pintor, desenhista, gravador, urbanista francês, Armand Julien Palliére em uma aquarela, quando de sua passagem pela cidade em 1821 (Fig. 1). Assim como todo o restante

1 Conservadora e Restauradora de Obras de Arte; Mestranda em Artes IA-UNESP / Bolsista CAPES; Grupo de Pesquisa Barroco Memória Viva: da arte colonial à arte contemporânea – IA-UNESP/CNPQ; Membro do IEV – Instituto de Estudos Valeparaibanos.

2 O presente artigo é parte dos estudos para a dissertação de mestrado que será entregue ao Instituto de Artes da UNESP sobre a vida e obra retabulística e escultórica-sacra de Marino Del Favero e do levantamento histórico e estilístico da Capela de Nossa Senhora do Rosário que será apresentado ao IEV.

3 EVANGELISTA, 1978, pág.154.

da cidade, a capela era uma pequena construção com características coloniais paulistas, de "uma torre"[4], desprovida de ornamentação, descritas no contexto urbanístico pelo botânico Auguste de Saint-Hilaire quando de sua passagem por Lorena em 1822:

> […] A igreja paroquial forma um dos lados da pequena praça quadrada. Em outra praça irregular, e ainda menor que a primeira, fica a segunda igreja dedicada a Nossa Senhora do Rosário. Esta foi a única que visitei. Não tem dourados como as igrejas de Minas, e unicamente se adorna de pinturas bastante grosseiras.

Em frente à igreja do Rosário fica o paço municipal, pequena construção de um só andar, mas muito limpa, cujo rés-do-chão é, segundo o costume geral do Brasil, ocupado pela cadeia.[5]

Por volta de 1838, a vila contava com cerca de 300 casas, sendo, ainda, os espaços públicos mais importantes a Casa da Câmara, a Igreja Matriz e a Capela do Rosário.

Neste ano, a Câmara Municipal decide demolir a Igreja Matriz, que se encontrava em ruínas e construir um novo templo no mesmo local da anterior, assumindo a Capela de Nossa Senhora do Rosário o papel de Igreja Matriz, enquanto o templo de Nossa Senhora da Piedade era reformado pela terceira vez, permanecendo o Rosário com este uso por cerca de 30 anos.

A primeira construção da Capela de Nossa Senhora do Rosário não suportou o uso intensivo como substituta da matriz, devido à intensa circulação de fiéis e seu espaço diminuto, e começou a apresentar sinais de degradação, como afirma Evangelista que,

> [...] em 1874, o jornalzinho de estudantes "O Eco" iniciou uma campanha para sua reedificação, em virtude do seu "estado ruinoso" e quando o arquiteto Ramos de Azevedo[6] esteve na cidade, em 1886, cuidando da construção da nova matriz, foi pedido a ele uma planta para a reconstrução e ao Governo provincial que liberasse a verba de um conto de réis, prevista no orçamento e mais o "meio benefício" da loteria, que ocorrera no final de 1885.[7]

As obras de reconstrução, iniciadas em 1889 pelo Pe. José Ferreira da Silva com o auxílio de 10 contos de réis doados pela Viscondessa de Castro Lima, prosseguem, e no dia primeiro de novembro de 1919 é inaugurada a Capela cuja obra ficou sob a direção do Conde de Moreira Lima

4 EVANGELISTA, 1978 pág. 49

5 SAINT-HILAIRE, 2002, p. 82.

6 São projetos de Ramos de Azevedo em Lorena, além da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade e a reconstrução da Capela de Nossa Senhora do Rosário e a reformas no Solar dos Azevedo e Capela de São o Miguel e Almas, Mausoléu da família Moreira Lima no Cemitério Municipal.

7 EVANGELISTA, 2001, pág. 164.

e executada com recursos da irmandade, esmolas e graças às expensas de D. Odilia Silva Coelho de Castro que teria gasto de 15 a 20 contos de réis com as obras

Na folha 55 do Livro de Tombo da Igreja Matriz (1910 a 1941), encontramos a descrição do Vigario, Pe. José Arthur de Moura de todo o processo de angariação de verbas e seus patrocinadores, assim como as festividades realizadas na inauguração da segunda capela de Nossa Senhora do Rosário, e ainda apontando os elementos artísticos que existiam em seu interior e que foram encomendados em São Paulo à Marino Del Favero:

> Finalizando este apanhado sobre a Capella e sua conclusão, devo dizer, que a mesma contem muitas obras de arte. Assim podemos notar o Altar, imitação de marmore, o Confissionario elegante – contendo as figuras do Bom Pastor e de Magdalena -, a Meza da Communhão e os vitraux, que foram preparados, em S. Paulo, pelo artista – Marino Del Favero. Lorena, 31 de Dezembro de 1919. O Vigario, Pe. José Arthur de Moura[8]

A reconstrução da Capela do Rosário e Igreja Matriz, se mantem no traçado urbano da cidade que sofre algumas modificações.

Localizada na Praça Manoel Pereira de Castro, nome atual do antigo Largo do Rosário, a Capela não é tombada por nenhum órgão de proteção, seja no âmbito, municipal, estadual ou nacional, porém sua fachada está protegida pelo fato de a praça como um todo ser tombada pelo COMPHAC – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Paisagístico e Cultural do Município de Lorena sob a Lei 2935 – 25/06/04, como Zona de proteção com seu entorno, edificações e vegetação. O interior da Capela com seu imponente retábulo, pinturas parietais e elementos decorativos, infelizmente não é protegido, correndo o risco de supressões e/ou modificações que possam vir à ocorrer.

Capela de Nossa Senhora do Rosário – arquitetura e decoração interna

A arquitetura em estilo Eclético da Capela de Nossa Senhora do Rosário (Fig. 2) ainda atualmente se destaca entre as construções da cidade, sendo ponto de referência, não só pela graciosidade da edificação e beleza de seu interior, como por fazer parte dos eventos festivos religiosos anuais da cidade e ser o local das manifestações de milagres acometidos por Tia Laura[9].

8 Livro de Tombo da Igreja Matriz (1910 a 1941), Folha 55

9 Laura Mendes da Silva (Cachoeira Paulista, SP, 24/10/1917 – Itaici, SP, 11/11/1991), conhecida pela alcunha de Tia Laura. Possuía o

Tirapeli (2014), faz uma exímia descrição da Igreja do Rosário (Fig. 3), a qual considera uma das preciosidades ecléticas do Vale do Paraíba paulista:

> [...] Ali, a Capela de N. Sa. do Rosário, projeto de Ramos de Azevedo, transformou-se na mais historicista das capelas de planta centralizada em cruz grega: ao centro, a cúpula de pendentes, com base circular, sobre as abóbadas semicirculares que formam os quatro arcos e os braços simétricos. Frisos marcam os arcos plenos, os da cúpula, bem como a calota da abside, à maneira tardo-renascentista. O braço que abriga o altar-mor tem uma abside demarcada por duas colunas circulares, lisas, livres das paredes, segundo o maneirismo, pintadas em falso mármore, como o pequeno altar neogótico. A calota é visível na parte posterior externa, malgrado o muro que a cinge. Entre dois braços, ainda na parte posterior que forma a pequena sacristia, do lado direito, há um pequeno campanário na altura do telhado, raridade na arquitetura sacra brasileira, que praticamente sempre mostra os sinos. Colunas dóricas guarnecem as portas, justapostas às paredes que imitam pedra. Não há espaço circundante. O pequeno templo limita-se a uma citação clássica fora de contexto. [10]

Posteriormente à construção da Capela, foi colocado um gradil em ferro fundido que circundava a igreja, que na década de 90 do século passado foi emparedado por tijolos por questões de segurança, visto que à época, a igreja era sombreada por frondosas árvores e o local frequentado por marginais. As árvores que ficavam adiante da fachada removidas por volta de 2009, por suas raízes estarem oferecendo riscos à estrutura da edificação, que em meados de 2014 foi pintada em tom rosado, diferente do original (Fig. 4).

Internamente, a igreja está repintada em tom bege amarelado, porém observadas sob luz rasante, pode-se perceber a existência de um barrado sob as camadas de repintura.

Única decoração mural aparente, é a representação de quatro querubins de tons pastéis sobre um fundo celeste pintados sob a cúpula na nave-mor. Não há assinaturas nem registros da autoria desta pintura (Fig. 5).

Nas paredes laterais da nave, até meados de 2014, estavam colocadas as duas peanhas em madeira e *carton-pierre*[11] representando dois anjos porta-fita. Atualmente, estas duas peanhas fo-

"Dom da Cura". Participou da Renovação Carismática Católica por mais de duas décadas. Percorreu todo o território brasileiro pregando e orando pelos enfermos. Fundadora na Capela de Nossa Senhora do Rosário de Lorena, SP, do Grupo de Oração "Deus Conosco", atuante até hoje, sob os preceitos da Renovação Carismática, que ainda recebe testemunhos de pessoas que foram curadas e libertadas elas orações de Tia Laura. Pregou pela última vez em 11 de novembro de 1991 em Itaici, onde faleceu vítima de câncer. Foi sepultada em Cachoeira Paulista. (Tia Laura, a fidelidade que gerou milagres! Disponível em: http://rccsp.org.br/fidelidade/?p=236)

10 TIRAPELI, p. 129, livro a ser lançado.

11 *Carton-piérre:* técnica de origem francesa que surge em meados de 1840-50, obtida pela mistura de cola de pele ou peixe, polpa de papel – celulose e carbonato de cálcio; moldada, seca e finalizada em formas duráveis, geralmente utilizadas em enfeites arquitetônicos nos interiores. Sobre estes podem ser aplicadas técnicas decorativas de policromia imitando pedra, metal, madeira, etc.; é uma espécie de papel machê utilizado para fazer ornamentos leves onde o gesso seria muito pesado. O *Carton-piérre* foi amplamente utilizado no século XIX para rosas de teto moldadas e cornijas. É muito mais leve e mais fácil de moldar e muito mais barato para produzir. Fonte: Wikipédia.

ram removidas e colocadas diretamente sobre o chão, atrás do retábulo, por estarem gravemente infestadas por insetos xilófagos e sem sustentabilidade física e estrutural. (Fig. 6 e 7)

De grande importância artística é o seu retábulo em madeira entalhada, dourada e policromada (Fig. 7), de autoria do escultor e entalhador Marino Del Favero, dentre um total de 44 retábulos de autoria do escultor contabilizados até o momento no interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso do Sul, locais onde o artista atuou.

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário de Lorena, SP, é originário de suas oficinas na capital paulista, objeto de culto religioso e interesse artístico-histórico, esculpido em cedro, policromado e dourado, rico em marmorizados de multicoloridos e ornamentado com os característicos anjos do artista, mede aproximadamente 4,5 metros de altura, 2,30 metros de largura e 1,20 metros de profundidade, sendo a mesa do altar alta um metro. Assim como a maioria dos retábulos de Marino Del Favero, é um retábulo auto-portante, que não se liga às paredes laterais e de fundo da nave, e neste caso, tem reverso acessível, formando uma pequena área vazia atrás do retábulo. Sua estrutura arquitetônica de madeira é simples e com encaixes e apliques dos elementos decorativos. O reverso é bem elaborado e bem acabado, com esmero no acabamento das peças e molduras.

Os retábulos de Marino Del Favero são de difícil classificação histórica e estilística, pois mesclam características barrocas, rococós e neoclássicas em sua composição formal e estilística. Detalhes marcantes na retabulística de Marino Del Favero correspondentes a estes três períodos históricos são:

-Período barroco: profusão de anjos e *putti* como elementos decorativos;

-Período rococó: marmorizados, tons pastéis e uso do ouro somente nos capitéis e relevos;

-Período neoclássico: desenho arquitetônico com uso de frontões triangulares, arcos concêntricos, colunas de fuste reto e capitéis compósitos;

-Período eclético: uso da alvenaria de tijolos, material que surge e se consolida como característico do ecletismo, utilizado na construção de alguns retábulos;

-Período industrial: uso de elementos decorativos pré-moldados e repetitivos em outras obras, que remetem à introdução da industrialização na cidade de São Paulo, conferindo aos retábulos uma característica de repetição formal e estilística, quase serial.

Marino Del Favero viveu e trabalhou nos períodos neoclássico, eclético e modernista brasi-

leiro, trazendo em sua herança cultural os estilos barrocos, rococós e neoclássicos italianos. Desta forma, denominamos o período histórico-estilístico dos retábulos de Marino Del Favero como sendo "Retábulos Ecléticos" para melhor localização no tempo.

O retábulo da Capela de Nossa Senhora do Rosário, é executado em madeira entalhada, com elementos antropomorfos e fitomorfos, policromada e dourada. Arquitetura interna em forma de frontão triangular. O retábulo apresenta três registros (banco, corpo e entablamento) e um tramo (camarim).

A mesa do altar é entalhada em relevo com a representação de Nossa Senhora do Rosário, sobre nuvens e cercada pela Glória, onde a Virgem com o Menino Jesus no colo é cercada por São Domingos de Gusmão à sua direita e Santa Catarina de Siena à sua esquerda. A Virgem e o Menino Jesus trazem um rosário às mãos, assim como São Domingos de Gusmão à sua mão direita, enquanto Santa Catarina o trás à sua mão esquerda. A cena é emoldurada por duas nuvens com dois querubins em cada lateral superior.

O sotobanco é simples, liso e apenas marmorizado e o banco é formado por duas quartelas que sustentam os pilares, sendo que ao centro destes o sacrário, com a representação de Cristo ajoelhado, tomando em suas mãos o Cálice Sagrado, entalhado e policromado na porta, e, arrematada em arco pleno, simples e com um par de querubins entalhados e policromados.

O corpo do retábulo é formado por um tramo. De cada lado dois anjos tocheiros, encimados por um pináculo. Ao centro, o nicho com a imagem de Nossa Senhora do Rosário (Fig. 9) é separado das paredes laterais por um par de colunas com capitel coríntio em cada lado e encimado por um arco-pleno com entalhes dourados. O entablamento, ou coroamento é triangular com um par de anjos entalhados que seguram a coroa. Sobre o frontão, três pináculos finalizam a obra.

De tipologia semelhante ao retábulo de Nossa Senhora do Rosário da Capela de Lorena, esquematizado e exemplificado por mais sete obras até o momento encontradas no Vale do Paraíba e Sul de Minas e listadas a seguir:

-Ret. de capela lateral – Ig. Matriz de São José, São José do Barreiro, SP, (1906);

-Ret.-mor da Imaculada Conceição – Ig. de N. Sra. Imac. Conceição, Franco da Rocha, SP, (1908);

-Ret. da Capela do Santíssimo - Catedral Metropolitana de Campinas, SP, (1909).

-Ret. lateral de N. Sra. Rosário – Ig. Matriz de N. Sra. Lourdes, Maria da Fé, MG, (1937);

-Ret. lateral de São Pedro – Ig. Matriz de N. Sra. de Lourdes, Maria da Fé, MG, (1937);

-Ret. lateral do Ssmo. Sacramento – Ig. Matriz de N. Sra. Lourdes, Maria da Fé, MG, (1937);

-Ret-mor de N. Sra. Nazareth - Capela de N. Sra. Nazareth, Lagoinha, SP, (c.1942- remontado em 1996);

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário - estado de conservação:

As obras de arte executadas em madeira policromada e dourada, geralmente apresentam danos oriundos de quatro grandes grupos, tais como:

-Danos biológicos diretos: deterioração grave provocada pela infestação de insetos xilófagos (cupins) que acabam por comprometer a estrutura da peça pela escavação de galerias e consequentemente a perda do suporte, fragilizando-o;

-Danos biológicos indiretos: teias de aranha que atuam como grande facilitador para o acúmulo da poeira e de umidade da peça; ovos, fezes e restos de insetos que atuam facilitando a proliferação de bactérias ou mesmo reagindo com os materiais da obra, danificando-a;

-Danos físicos: perdas de elementos entalhados e dourados; perdas de frisos, entalhes e partes lisas das madeiras; gretas;

-Danos causados pela intervenção humana: colocação de tecidos forrando o camarim e toalhas sobre a mesa do altar e sacrário que abafam a madeira aquecendo o seu interior e dando condições favoráveis à proliferação dos xilófagos; colocação de vasos de flores, tachinhas e instalações elétricas inadequadas que oferecem riscos estruturais à obra.

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário sofreu danos de todas estas ordens, sendo os mais preocupantes a infestação por insetos xilófagos, os choques mecânicos, as modificações estruturais e a infiltração de água, foram elementos que afetaram a integridade física da obra; carcomendo, apodrecendo, rachando e suprimindo os seus elementos de suportes, ameaçando a sua estabilidade. Além da sujidade acumulada e aderida na policromia e no douramento, observa-se o processo de descolamento e perda deste. Nota-se também a oxidação do douramento.

No reverso do altar, nota-se além da infestação por insetos xilófagos, a colocação inadequa-

da de fiação elétrica que oferece riscos de incêndio (Fig. 10), além do condicionamento inadequado das peanhas removidas de seus locais de origem e colocadas diretamente no chão (Fig. 11).

Observou-se, sobre o altar, escorridos de parafina de velas, flores naturais em decomposição; a presença de flores artificiais que se tornam recipientes para o acúmulo de poeira, sujidades e ninhos para proliferação de insetos (Fig.12). Toda a extensão da policromia apresenta uma camada de verniz amarelecido e oxidado e e muitas aberturas de galerias de xilófagos (Fig. 13)

Foram encontrados no interior da Igreja excrementos de pombos, assim como manchas de escorrimento de água pelas paredes o que aumenta a Umidade Relativa do ar no interior da Igreja.

Considerações finais:

Através deste estudo, pudemos reunir dados sobre a história, a autoria do projeto arquitetônico e do retábulo da Capela de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Lorena, assim como apresentar uma análise estética de seu retábulo, em estado avançado de degradação, podendo perder-se no tempo, restando somente a memória estética e histórica de uma igreja importante não só por seus autores mas pelo que representa à comunidade católica e aos milagres proferidos por Dona Laura.

Ressaltamos por fim a importância da preservação desta edificação e das obras de arte que a ornamentam, através de uma adequada intervenção de conservação e restauro dos mesmos. Salientamos que as intervenções de conservação e restauro devem ser realizadas apenas por pessoal altamente qualificado, utilizando materiais específicos e de boa procedência, após o profundo estudo das obras e sempre baseados em critérios fundamentados nas Cartas Patrimoniais e na Teoria de Cesare Brandi.

Uma pequena jóia eclética como a Capela de Nossa Senhora do Rosário, importante patrimônio lorenense e para a comunidade católica nacional, merece a atenção e cuidados para a sua preservação.

Referências bibliográficas:

Coleção - Imagens Período Colonial - São Paulo. Disponível em: http://www.sudoestesp.com.br/file/colecao-imagens-periodo-colonial-sao-paulo/667/ Acesso em: 30/07/2014

EVANGELISTA, José Geraldo. **Lorena no século XIX.** São Paulo: Governo do Estado, 1978.

_____ **Retalhos Históricos de Lorena**. Lorena: Sociedade Amigos da Cultura de Lorena, 2001(Lorenense, 5).

Livro de Tombo da Igreja Matriz (1747-1883). Mitra Diocesana de Lorena.

Livro de Tombo da Igreja Matriz (1910 a 1941). Mitra Diocesana de Lorena.

MEGALE, Nilza B. **Invocações da Virgem Maria no Brasil.** Petrópolis: Editora Vozes, 1998. 5ª. ed.

SAINT-HILAIRE, Auguste de.**Segunda viagem a São Paulo e quadro histórico da Província de São Paulo**/Auguste de Saint-Hilaire; tradução e introdução de Afonso de E. Taunay. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. 238p.:il. (Coleção O Brasil visto por estrangeiros). Disponível em: http://minhateca.com.br/pcfernandes1951/Letra+A/Auguste+de+Saint-Hilaire_Segunda+viagem+a+Sao+Paulo,32359309.pdf Acesso em: 30/07/2014

TIRAPELI, Percival (org.) **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva.** São Paulo: Ed. UNESP, 2005

_____**Arquitetura e urbanismo no Vale do Paraíba paulista - do colonial ao eclético.** São Paulo: Ed. UNESP/SESC, 2014. (livro a ser lançado)



figura02.jpg - Capela de Nossa Senhora do Rosário, planta em cruz grega de autoria de Ramos de Azevedo (1919), Lorena, SP, s.d. Fonte: Acervo IEV Instituto de Estudos Valeparaibanos. Reprodução: Cristiana Cavaterra.

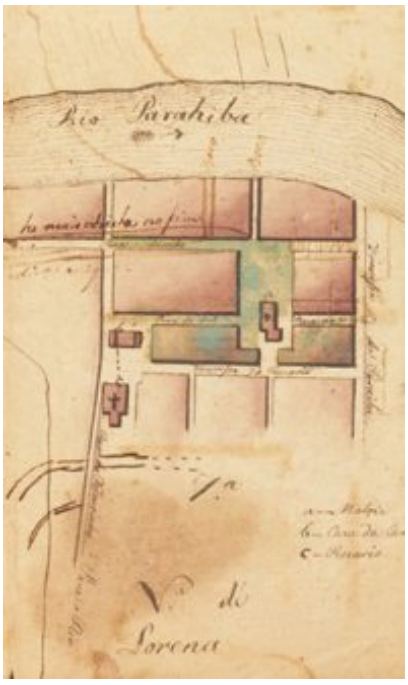


figura01.jpg - Lorena - 1821 'Va. de Lorena'. Autor: Arnaud Julien Pallière. Fonte: Desenho do álbum de Arnaud Julien Pallière, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Disponível em: http://www.sudoestesp.com.br/file/colecao-imagens-periodo-colonial-sao-paulo/667/ Acesso em: 22/08/2014.

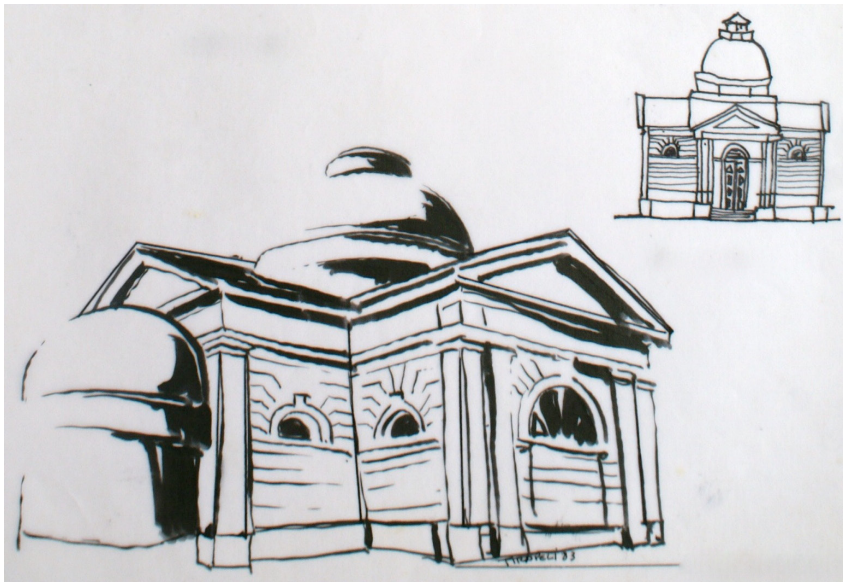


figura03.jpg - Desenho esquemático da Capela de Nossa Senhora do Rosário. Autor: Percival Tirapeli. Fonte: Acervo do Artista.



figura04.jpg - Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fonte: Cristiana Cavaterra, dezembro/2014.



figura05.jpg. - Querubins pintados na cúpula da nave-mor. Fonte: Cristiana Cavaterra, maio/2014.



figura06.jpg - Peanha lateral esquerda, colocada na capela lateral direita. Fonte: Cristiana Cavaterra, setembro/2008.



figura07.jpg - Peanha lado direito, colocada na capela lateral direita. Fonte: Cristiana Cavaterra, setembro/2008.



figura08.jpg - Retábulo de madeira esculpida, policromada e dourada de autoria de Marino Del Favero. Fonte: Cristiana Cavaterra, maio/2014.



figura09.jpg - Imagem centenária da Padroeira. Fonte: Cristiana Cavaterra, maio/2014.



figura10.jpg - Detalhe do reverso do retábulo com ataque de xilófagos e fiação elétrica aparente. Fonte: Cristiana Cavaterra, maio/2014.



figura11.jpg - Peanhas removidas e colocadas diretamente sobre o chão, atrás do retábulo, com fiação elétrica aparente e enceradeiras ao lado. Fonte: Cristiana Cavaterra, maio/2014.



figura12.jpg - Detalhe do retábulo da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Lorena, SP. Fonte: Cristiana Cavaterra, setembro/2008.



figura13.jpg - Detalhe da infestação por insetos xilófagos. Fonte: Cristiana Cavaterra, maio/2014.

Hanna Levy e a história da arte brasileira como problema

Daniela Pinheiro Machado Kern[1]

A obra da historiadora da arte Hanna Levy, além da investigação de estudos de caso, é marcada por uma notável preocupação teórico-metodológica. Em sua tese de doutorado defendida na Sorbonne em 1936, *Henri Wölfflin: sa théorie, ses prédecesseurs*,[2] criticou o formalismo evolutivo de Wölfflin, procurando demonstrar que Burckhardt, a quem Wölfflin chega a recorrer para amparar sua própria tese, na verdade teorizou em direção diversa da assumida por seu famoso aluno, promovendo uma história da arte relacionada ao campo maior da história da cultura e não calcada apenas na evolução morfológica dos estilos. No final de sua tese e ainda em uma breve comunicação apresentada em Paris, em 1937, Hanna Levy aponta a alternativa teórico-metodológica que julga superior às de Burckhardt e Wölfflin: o desenvolvimento de uma sociologia da arte.[3] Forçada ao exílio, Hanna Levy irá se estabelecer no Brasil e, após vincular-se ao SPHAN, tentará, a princípio, dar continuidade às reflexões teórico-metodológicas que vinha desenvolvendo na Europa, mesmo considerando que as condições que encontra aqui são bastante diversas daquelas às quais estava habituada. Já em 1937 começa a ministrar cursos de história da arte no SPHAN, e em 1939 também cursos noturnos, abertos ao público, em ambos os casos, bem entendido, cursos para leigos — cursos universitários de história da arte iriam se difundir apenas décadas depois no país. Em 1940, concomitantemente à atividade como professora, passa a realizar pesquisas históricas para o SPHAN, e em decorrência disso iria publicar na revista do Serviço artigos teóricos que causariam, mais tarde, grande repercussão, a saber, *Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte*, de 1940, e *A propósito de três teorias sobre o Barroco*, de 1941, no primeiro recorrendo a historiadores da arte que admirava, como Lionello Venturi, Max Raphael e Henri Focillon, e no segundo apresentando Leo Balet, historiador da arte comunista, seu futuro colega na New School for Social Research, em Nova York, como o autor da teoria que deveria ser aplicada

1 Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e Doutora em Letras (PUCRS).

2 LEVY, 1936.

3 LEVY, 1937, p. 342-345

ao Barroco brasileiro, em detrimento daquelas de Wölfflin e de Dvorak; e ainda três artigos em que, já familiarizada com a história da arte brasileira, estuda casos pontuais de arte colonial, procurando aplicar pressupostos teórico-metodológicos anteriormente anunciados: *A pintura colonial no Rio de Janeiro*, de 1942; *Modelos europeus na pintura colonial*, de 1944, e *Retratos coloniais*, de 1945. Percebe-se, diante da relação de artigos publicados por Hanna Levy desde o início de sua atuação como pesquisadora do SPHAN, a média de um artigo ao ano. Em carta de 23 de setembro de 1946 Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN, encarrega Hanna Levy de "proceder ao inventário e ao estudo das imagens de valor histórico e artístico existentes nas Igrejas do Distrito Federal [...]".[4] No entanto, pouco mais tarde torna-se evidente que o trabalho que Hanna realizava no SPHAN não estava agradando Rodrigo Mello Franco de Andrade, que em 7 de agosto de 1947 lhe escreve uma carta cobrando, em termos duros, outro tipo de resultados de pesquisa, uma vez que apenas a publicação regular de artigos, segundo ele, não serviria aos objetivos do SPHAN, como se pode depreender nos trechos a seguir:

> Tais como tem sido exercidas as suas atividades e elaborados os seus relatórios, esta repartição não tira nenhum proveito nem daquelas, nem destes. Ao cabo de muitos meses desse regime, a Senhora provavelmente ficará bem provida de observações e conhecimentos, para seu próprio uso, sobre as imagens de Santos, mas o arquivo desta Diretoria não conservará anotação alguma de qualquer utilidade relativa ao assunto.

> Ora, o objetivo das instruções que lhe transmiti para apresentação de relatório mensal foi exatamente conseguir que seus serviços a esta repartição consistam em alguma coisa mais proveitosa do que um artigo para a revista, como produto do trabalho do ano inteiro. [...]. Em suma: pondero-lhe, mais uma vez, que é absolutamente indispensável tornar os seus serviços de proveito efetivo para esta repartição. Não se justifica que a Senhora seja remunerada a título permanente afim de estudar para si mesma.[5]

Fica bastante evidente nesta carta que para Rodrigo os artigos, antes de auxiliarem efetivamente na constituição de conhecimento sobre o patrimônio histórico brasileiro, são muito mais uma forma de Hanna Levy "estudar para si mesma". Tal crítica negativa está apoiada, para Rodrigo, em uma visão bem estabelecida do que deva ser uma pesquisa de fato proveitosa: a pesquisa em arquivo e, mais especificamente, a descoberta e cuidadosa descrição de novos documentos,

4 ANDRADE apud NAKAMUTA, 2010, p. 273.

5 ANDRADE apud NAKAMUTA, 2010, p. 274.

uma concepção, em suma, já adotada desde o século XIX pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. É essa a visão implícita nos rasgados elogios que Rodrigo Melo Franco de Andrade tece, em outro momento, à pesquisadora Marieta Alves em seu pequeno texto sobre Domingos da Costa Filgueiras:

> Independentemente dos estudos jesuíticos, para o conhecimento da pintura antiga na Bahia, as mais valiosas contribuições, no momento, são as dos pesquisadores dedicados e competentes que vêm procedendo, com o escrúpulo necessário, à leitura e à publicação dos documentos subsistentes nos arquivos municipais e das antigas congregações religiosas, ordens terceiras, irmandades e confrarias, relacionados com as obras de arte e os artistas da Bahia durante o regime colonial. Entre os aludidos pesquisadores, um dos mais distintos e operosos é a senhora dona Marieta Alves, a quem se deve uma excelente monografia sobre a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Salvador. [...] D. Marieta recolheu [...] numerosos informes de interesse para o estudioso do assunto.[6]

Pode-se suspeitar que não seja apenas esse, no entanto, o motivo do desagrado de Rodrigo Melo Franco com o trabalho de Hanna Levy. Se a documentação até agora conhecida não permite uma indicação contundente de quais seriam esses outros motivos, caso tenham de fato existido, por outro lado a consideração das críticas endereçadas à pesquisa de Hanna Levy à época talvez possa lançar um pouco de luz sobre a questão. Particularmente relevante é a resenha, em duas partes, que Ruben Navarra faz do artigo *Modelos europeus na pintura colonial*,[7] de Hanna Levy, no Diário de Notícias dos dias 17 e 24 de agosto de 1947, poucos dias depois, portanto, da carta de Rodrigo de Melo Franco de Andrade. A revista do SPHAN relativa a 1944 atrasou bastante e saiu apenas em 1947, logo, o referido artigo de Hanna Levy havia sido recém-lançado. Navarra percebeu de pronto o quanto o artigo poderia perturbar o estabelecimento de uma visão predominantemente positiva sobre os pintores coloniais atuantes no Brasil. Ao localizar gravuras que serviram de base para pinturas de mestre Ataíde, Hanna Levy estaria abrindo uma perigosa fissura na tese da originalidade da pintura colonial brasileira, com consequências propositalmente exageradas por Navarra:

> A conclusão é que os pintores coloniais não se achavam autorizados a pintar de cabeça: não inventavam a composição, quando muito a adaptavam segundo o espaço que deviam preencher. Copiavam as estampas das Missas ou das Bíblias ilustradas, aperfei-

6 ANDRADE, 1958, p. 67-68.

7 LEVY, 1944.

> çoando o desenho, quando podiam, omitindo figuras supérfluas e, enfim, ampliando e colorindo a cena.

> O fato é esse. Resta saber se a interpretação e o julgamento de valor devem ser uma exegese literal desse fato, isto é, se a pintura colonial está reduzida a uma cópia ampliada sem qualquer significação artística. Para quem tenha em vista os exemplos da alta Renascença europeia, sobretudo na fase mais racionalista e individualista, é claro que não há salvação para a nossa pintura colonial. Trata-se, então, de um bando de copistas sem personalidade, sem sentido criador algum.[8]

A defesa da originalidade do artista colonial brasileiro, subentendida na reação de Navarra, aparece com força inclusive em Rodrigo Melo Franco de Andrade, como nesse trecho sobre Aleijadinho, parte do texto dedicado a Francisco Xavier de Brito:

> Assim, ainda, os medalhões com figuras 'meio relevadas' e outros elementos peculiares ao estilo de entalhador do primeiro e que reaparecem no do segundo, sem lhe atenuarem, porém, a forte originalidade. De fato, a influência não implica nunca em imitação. A marca do predecessor é visível na obra do Aleijadinho, mas conta pouco na composição inteiramente nova de seus retábulos.[9]

Na segunda parte da resenha, datada de 24 agosto de 1947, Navarra aponta em que reside o valor do artigo de Hanna Levy: "Toda a importância do estudo da sra. Hannah Levy é de ordem documentária. Revela a passagem da herança cultural europeia para a arte religiosa do Brasil incipiente, através das estampas dos livros sagrados".[10] Tal aparente elogio, no entanto, também esconde uma crítica. Hanna Levy trabalha, sim, com localização de documentos. Mas privilegia as fontes europeias, segundo Navarra a partir de uma tradição de pensamento alemã cuja ênfase teórica se apresenta como um sério revés:

> O estudo puramente erudito, tão no gosto dos mestres de tradição alemã, pode levar a confusões. [...]. Os documentos não são a última palavra em história da arte, embora tudo indique o contrário dessa afirmativa. Às vezes os documentos parecem mesmo zombar do estudioso, levando este perfidamente a conclusões inteiramente erradas.[11]

8 NAVARRA, 1947a, p. 4. Guiomar de Grammont (2008, p. 252) irá analisar também o impacto deste artigo de hanna Levy para a historiografia da arte colonial brasileira: "Essa constatação provocou polêmica. No princípio, como os pesquisadores supunham, anacronicamente, a validade transistórica das categorias de seu próprio tempo sobre os artífices e as artes do período colonial, tais como 'autoria subjetivada' e 'originalidade', admitir a emulação equivalia a praticamente colocar em dúvida a integridade moral do artífice, pondo sob suspeição a qualidade das 'cópias'". Especificamente sobre as críticas de Ruben Navarra a Hanna Levy, ver GOMES Jr., 1998, p. 83, n. 137.

9 ANDRADE, 1958, p. 58-59.

10 NAVARRA, 1947b, p. 4.

11 NAVARRA, 1947b, p. 4.

Hanna Levy, em outras palavras, peca pelo "método de gabinete": conhece documentos europeus, mas talvez não tão bem os brasileiros, e, sobretudo, não tão bem as obras analisadas:

> No estudo comparativo das estampas europeias, com as nossas pinturas coloniais, a sra. Hannah Levy não poude escapar a alguns equívocos de boa fé, próprios do método de gabinete aplicado à matéria. Não conhecendo as pinturas originais, a ilustre pesquisadora força às vezes um pouco a nota em suas conclusões e generalizações.[12]

É certo que Hanna Levy recebeu a carta de Rodrigo de Melo Franco de Andrade antes comentada, e é provável que tenha lido também as críticas de Ruben Navarra. De todo modo, o artigo seu que sairá nos *Cuadernos Americanos*, publicado no México na edição de setembro/outubro de 1947, *Problemas em torno a la Historia del Arte Brasileño*, poderia ser entendido ao mesmo tempo como uma resposta aos reparos de Rodrigo Melo Franco de Andrade, uma crítica à história da arte então praticada no Brasil e uma defesa de seus próprios procedimentos teórico-metodológicos, os mesmos criticados no artigo de Navarra. Neste artigo, Hanna, que agora adota o sobrenome do marido, Deinhard, inicia atacando a suposição, corrente no Brasil e compartilhada, como vimos, por Rodrigo Melo Franco de Andrade, de que a mera descoberta de documentos inéditos possa de fato constituir uma "verdadeira história da arte do Brasil":

> Mas será verdade que, no estado atual dos conhecimentos, a possibilidade de uma história da arte brasileira depende unicamente da publicação de mais algumas dezenas ou centenas de documentos inéditos ou do descobrimento de alguns nomes suplementares, ignorados no presente, de artistas coloniais?[13]

Para Hanna, esse método tende ao fracasso por desconhecer as peculiaridades de seu objeto,

12 NAVARRA, 1947b, p. 4.

13 DEINHARD, 1947, p. 123. Hanna perseguirá esse argumento até o final do artigo: "Procuramos demonstrar nas páginas anteriores que a análise comparada e que o estabelecimento de uma tipologia constituem as premissas para uma história da arte no Brasil, a qual não poderia nascer nunca das investigações exclusivas ou ainda predominantes dos arquivos" (DEINHARD, 1947, p. 139). Tal argumento será, na verdade, retomado por ela ainda outras vezes, como na comunicação que apresenta no Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em Washington: "Na opinião da Autora, o estudo dos documentos no campo das Belas Artes tem sido demasiadamente valorizado, ao passo que o estudo das obras tem sido menosprezado. O excessivo valor atribuído aos documentos explica que as publicações atuais contenham copiosa documentação até agora inédita, concernentes a certos artistas ou determinadas obras, enquanto poucos são os trabalhos em que se procura determinar, sistematicamente, os elementos e fases essenciais da evolução estilística e artística. Julga a Autora que a maneira de melhorar a deficiência apontada consistiria em desviar o interesse pelos documentos a favor de uma apreciação mais cuidadosa das obras" (DEINHARD, 1953. p. 123). E ainda em um artigo que publican a Alemanha, já no final da vida, dessa vez tendo como alvo os adeptos da Iconologia: "It is obvious that in historical studies any datum – including legends, anecdotes, etc. – can become valiable raw material in the sense of this definition. But it is no less e vident that this depends on the significance (or insignificance) of the questions which the factual data are supposed to answer. Unfortunately, this basic consideration has fallen by the wayside in much of recent empirically oriented research; hence, all too often, its results seem to consist mainly in demonstrating the authors' skill in gathering data for data's sake" (DEINHARD, 1983, p. 92).

a arte brasileira, que, para ela, é marcada por "caráter e ritmo essencialmente 'extraterritorial'".[14] Ou seja, ao invés de alimentar a obsessão com a identificação de um estilo genuinamente brasileiro, é preciso recolocar o problema em outros termos:

> Toda a história de estilo é uma história comparada [...]. Toda a história da arte do Brasil, do descobrimento até hoje, está intima e inseparavelmente ligada a estilos importados. E é lógico que unicamente uma análise comparada pode esclarecer a questão que nos ocupa, a saber: se, como e de que maneira, etc., os estilos importados se transformaram em algo nacional.[15]

Assim sendo, apresentam-se como equivocadas opiniões então correntes (e extremadas) na historiografia da arte no Brasil, como a de que simplesmente não existe estilo brasileiro, pois tudo é importado, ou a de que, conforme Hanna, "uma vez assimilado o primeiro estilo importado (o Barroco), toda a evolução ulterior se realiza automaticamente de um modo genuinamente brasileiro".[16] A essa segunda opinião, Hanna contrapõe as seguintes objeções, que encerram críticas que já havia feito, em sua tese de doutorado, à teoria wölffliana do desenvolvimento dos estilos: "1., a assimilação de um estilo importado não significa *necessariamente* que este se transforme em um estilo novo, próprio; 2., a evolução estilística não se desenvolve ininterruptamente em linha reta".[17]

Depois de esboçar um programa mínimo de análise comparada, que poderia resultar em melhores frutos para o estudo da arte no Brasil, Hanna retoma a crítica à mania arquivística brasileira, que lhe rendera, de resto, a tão dura reprimenda de Rodrigo Melo Franco de Andrade:

> Enquanto as monografias sobre determinados monumentos ou artistas, bem como a publicação de documentos inéditos dos arquivos se tornam cada vez mais numerosas e especializadas, com uma abundância crescente de datas e de nomes, são pouquíssimos os estudos [...] que, sistematicamente, procuram reconhecer os elementos essenciais e as grandes linhas estruturais da evolução estilística e artística. É de notar que nenhum dos trabalhos básicos citados indica quanto a datas mais do que algumas divisões por séculos e que nenhum dos autores recorre à investigação de documentos para situar os monumentos histórica ou estilisticamente. [18]

14 DEINHARD, 1947, p. 124.

15 DEINHARD, 1947, p. 127.

16 DEINHARD, 1947, p. 128. Ainda às voltas com a questão da tipicidade do estilo nacional, na p. 141 não se furtará a analisar o exemplo dos profetas de Congonhas, de Aleijadinho, que, segundo ela, são exceção, não regra. Pois não são os mais representativos da religiosidade brasileira colonial, de "devoção tranquila e alegre".

17 DEINHARD, 1947, p. 128. À noção wölffliniana de evolução estilística contínua, Hanna Levy (1947, p. 134) propõe para a análise da história da pintura brasileira a ideia de "reiterados sincronismos", formulada pelo historiador da arte argentino José Leon Pagano.

18 DEINHARD, 1947, p. 132-133.

Um outro ponto importante na crítica elaborada por Hanna é a constatação de que historiadores da arte brasileiros não dão a devida atenção à crítica de arte, permanecendo, por consequência, atrelados a críticos europeus e norte-americanos. [19] Disso advém a fragilidade teórica que Hanna detecta na base da historiografia da arte brasileira, que corre, portanto, o risco de se constituir apenas em uma "enumeração de datas ou uma mera história de formas estilísticas". [20]

A forte dimensão crítica do pensamento de Hanna Levy sobre a história da arte, aqui brevemente explorada através da análise de um estudo de caso relativo à historiografia da arte brasileira, ainda espera por investigações mais aprofundadas no futuro, investigações que levem em conta a totalidade de sua obra, hoje dispersa.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Artistas coloniais.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Serviço de Documentação, 1958. (Os Cadernos de Cultura n. 113)

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. [Carta] 7 ago. 1947, Rio de Janeiro [para] Hanna Levy. 1 p. In: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010, p. 274. (Série Pesquisa e Documentação do IPHAN, 5)

DEINHARD, Hanna. Problemas en torno a la Historia del Arte Brasileño. Cuadernos Americanos, n. 5, v. XXXV, p. 123-144, Septiembre/Octubre 1947.

DEINHARD, Hanna. The work of art as a Primary Source. Modern Art and Modern Reality. In: WOLANDT, Gerd (Org.). *Kunst und Kunstforschung Beiträge zur Ästhetik*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983. p. 89-96.

DEINHARD, Hanna. Two research needs for the further development of Luso-Brazilian Studies in the field of Fine Arts. *Proceedings of the International Coloquium on Luso-Brasilian Studies/Atas do Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Washington, October 15-20, 1950. Nashville: The Vanderbilt University Press, 1953. p. 122-123.

GOMES Jr., Guilherme Simões. Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano.* O paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LEVY, Hanna. *Henri Wölfflin*. *Sa théorie*. *Sés prédécesseurs*. Rottweil: Rothschild, 1936.

19 DEINHARD, 1947, p. 139.

20 DEINHARD, 1947, p. 141.

LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 7-66, 1944.

LEVY, Hanna. Sur la nécessité d'une sociologie de l'art. *Actes du Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'art*. Paris, 1937, p. 342-345.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010. (Série Pesquisa e Documentação do IPHAN, 5)

NAVARRA, Ruben. O n. 8 da Revista do "S.P.H.A.N". *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 17 ago. 1947a, p. 4.

NAVARRA, Ruben. O n. 8 da Revista do "S.P.H.A.N", parte II. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 24 ago. 1947b, p. 4.

Acerca de "almas penadas": debates sobre criação e regulamentação do primeiro Curso Superior de História da Arte (1961-1978).

Danielle Rodrigues Amaro[1]

Criado em 1950, durante a gestão do então prefeito do antigo Distrito Federal[2], o general Ângelo Mendes de Moraes (1894-1990), o Instituto de Belas Artes (IBA)[3] objetivava o ensino das artes plásticas na cidade e tinha "como finalidade promover a educação popular, a formação de quadros profissionais, técnicos e desenvolver, pela difusão, a cultura em todos os seus aspectos, além de educar o gosto daqueles que manifestem apreciável vocação artística".[4] O IBA oferecia cursos gratuitos de Pintura, Escultura, Gravura, Artes da Prensa, Arte Decorativa, Arte Cenográfica e Cenografia.[5] A primeira sede provisória do IBA, cuja inauguração deu-se em 18 de janeiro de 1951, foi a Escola Minas Gerais (localizada na Avenida Pasteur, nº433, Urca)[6].

Na edição de 01 de abril de 1951 do Correio da Manhã, consta a matéria intitulada "Amplo movimento de educação estética", que marcava de fato o início das atividades escolares[7]. Para ela, foi entrevistado o primeiro diretor do IBA, Henrique Sálvio (?-?), que justificava a importância da criação do Instituto pelo fato de oferecer o ensino de arte em nível intermediário. No Rio de Janeiro de então, segundo Sálvio, o ensino artístico era ministrado (em grau superior e de forma exclusiva) pela Escola Nacional de Belas Artes e (em nível elementar) por entidades como o Liceu de Artes e Ofícios e algumas agremiações particulares. Sem uma sede fixa, os cursos do

1 Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Doutoranda em História Social. | Pinacoteca do Estado de São Paulo. Educadora e assistente de coordenação no Programa de Inclusão Sociocultural do Núcleo de Ação Educativa.

2 Após 1960, com a transferência da capital federal para Brasília, o antigo Distrito Federal transforma-se em Estado da Guanabara. Com a fusão dos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1975, corresponde hoje ao município do Rio de Janeiro.

3 O Instituto de Belas Artes (IBA), dependendo da conjuntura, é também citado como Instituto Municipal de Belas Artes, Instituto de Belas Artes do Distrito Federal, Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara. Para o artigo, preferiu-se usar apenas o primeiro nome.

4 CORREIO DA MANHÃ. **Instituto Municipal de Belas Artes.** PRIMEIRO CADERNO, ANO L, Nº 17.564, P.2. Rio de Janeiro, terça-feira, 20 de junho de 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=3397>. Acesso em: 21 de abril de 2014.

5 CORREIO DA MANHÃ. **Difundindo o ensino artístico na cidade**. SEGUNDO CADERNO, ANO L, Nº17.677, P.2. Rio de Janeiro, domingo, 29 de outubro de 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=5982>. Acesso em: 21 de abril de 1950.

6 Pela forma como foi veiculado na imprensa, acredita-se que a Escola Minas Gerais tenha sido uma espécie de sede provisória para contemplar questões de ordem administrativa (como, por exemplo, inscrições de alunos).

7 CORREIO DA MANHÃ. **Amplo movimento de educação estética.** TERCEIRO CADERNO, ANO L, Nº17.802, P.16. Rio de Janeiro, domingo, 1 de abril de 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=8577>. Acesso em: 21 de abril de 2014.

IBA aconteciam em vários pontos da cidade, o que segundo o diretor da instituição os tornavam mais acessíveis, evitando que os alunos realizassem longos deslocamentos para comparecerem às aulas.[8] Ainda nas palavras de Sálvio, o projeto de "educação estética" do IBA era um projeto social e cultural nos moldes europeus, que pretendia substituir o grotesco e o tórrido pela sobriedade, pelo bom gosto, pelo ameno. Em suma: daria ao Brasil a "oportunidade para robustecer sua civilização"[9]. Além dos cursos gratuitos em práticas artísticas específicas, o IBA promovia cursos de História da Arte para os alunos da instituição e para outros interessados. De modo geral, o levantamento de edições de jornais da época aponta que as ações do IBA foram efusivamente elogiadas na ocasião de sua inauguração.

Em final de outubro de 1954, o então diretor do IBA Flávio D'Aquino (1919-1987) é designado pelo prefeito, juntamente com o historiador da arte Carlos Otávio Flexa Ribeiro (1914-1991) e o escultor Hildegardo Leão Veloso (1899-1966), para compor a comissão incumbida de rever a regulamentação do Instituto Municipal de Belas Artes[10]. A comissão estaria sob a presidência de Murilo Almeida dos Reis, diretor do Departamento de Educação de Adultos[11]. Há ainda alguns hiatos no levantamento de fontes. No entanto, é provável que esse processo tenha culminado na criação oficial do Instituto de Belas Artes pela Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal por meio do Artigo nº294 da Lei nº899 de 28 de novembro de 1957. Em parágrafo único, indica-se que o Regulamento deverá ser submetido num prazo de 30 dias após a aprovação da citada lei pelo Secretário Geral de Educação e Cultura ao Prefeito. Em maio de 1962, nova comissão é constituída pelo agora Secretário de Educação, Flexa Ribeiro, que designou os professores

8 Salienta-se que esse discurso não se sustentará por muito tempo. A ausência de uma sede permanente para o IBA será discussão em pauta nos anos posteriores à sua criação, mas que infelizmente não será possível discuti-la neste artigo. No entanto, sinaliza-se que antes de ser definitivamente instalado no Jardim Botânico (onde hoje funciona a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, como será visto mais adiante), o IBA teve como sede provisória o edifício da antiga boate Casablanca, localizada na Praia Vermelha.

9 REVISTA DA SEMANA. **Formando Artistas**. A SEMANA EM REVISTA. ANO LI, Nº31, P.12. Rio de Janeiro, 04 de agosto de 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_05&PagFis=6315>. Acesso em: 03 de março de 2014.

10 Uma curiosidade: ambos eram professores do IBA. Hildegardo Leão Veloso viria a ser tornar diretor da instituição (1955-1960), substituindo Flávio D'Aquino. Já Carlos Otávio Flexa Ribeiro foi nomeado secretário da Educação e Cultura (função que exerceu de 1961 até 1965) pelo governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda (1914-1977), cuja gestão deu-se entre 1960 e 1965.

11 DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **Secretaria Geral de Educação e Cultura**. SEGUNDA SEÇÃO, ANO XXV, Nº 9.840, P.5. Rio de Janeiro, quarta-feira, 1º de dezembro de 1954. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=36972>. Acesso em: 08 de junho de 2014.

Lamartine Oberg (1918-2003)[12], Flávio D'Aquino e Wladimir Alves de Souza (1908-1994) para "elaborar o plano de reestruturação do ensino no Instituto de Belas Artes"[13]. Enfim, no Decreto nº1.526 de 12 de fevereiro de 1963 é aprovado o novo Regulamento do IBA, que revogava "as disposições anteriores relativas ao Instituto de Belas Artes" e tinha como objetivo a reestruturação do ensino da instituição. Pelo mesmo regulamento, é criado oficialmente o primeiro Curso Superior de História da Arte (ao menos, de acordo com os documentos e artigos pesquisados até o momento), ministrado em nível superior, destinado à formação de professores de História da Arte (Artigo 8º), sendo conferido ao aluno que concluísse o curso um diploma (Artigo 17º). Por fim, no Artigo 33º, aponta-se que a Secretaria de Educação e Cultura tomaria "as providências necessárias ao reconhecimento do curso (...), através dos órgãos competentes".

O Golpe Militar de 1964 impôs uma série de mudanças à legislação brasileira sobre educação (algumas, inegavelmente, já há muito tempo ansiadas, como a Reforma Universitária de 1968), o que conferiu novo perfil aos cursos superiores oferecidos na época e tornou inevitável uma revisão do Curso Superior de História da Arte oferecido pelo IBA. No entanto, acredita-se que a fusão dos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro no ano de 1975 e, principalmente, suas consequentes mudanças estruturais é que tenham gerado uma crise sem precedentes em sua estrutura, vindo quase a ocasionar sua extinção. Em 1975, a convite de Paulo Affonso Grisolli (1934-2004), Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro entre 1975 e 1979, Rubens Gerchman (1942-2008) assume a diretoria do IBA. Sua gestão marca a extinção do IBA e a fundação da Escola de Artes Visuais, a qual funciona até os dias de hoje. A mudança não foi apenas no nome, mas também no novo caráter da instituição. O próprio Gerchman, em depoimento sobre sua atuação à frente da EAV, esclarece o significado que isso tinha para ele e para Grisolli:

> Então nós pensamos primeiro que o que a gente tinha que mudar era o nome da escola. De Instituto passou a ser Escola. De Belas Artes, que era uma coisa que continha ranços do passado, inclusive lembrando a antiga Escola de Belas Artes, da qual fui aluno. Então, eu e Paulo Grisolli, que era Diretor do Departamento de Cultura, resolvemos mudar para Artes Visuais, um nome mais contemporâneo.[14]

12 Na época, diretor do IBA, cuja gestão deu-se entre 1961 e 1963.

13 DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **Reestruturação do Ensino de Arte no Estado**. QUINTA SEÇÃO, ANO XXXII, Nº12.107, P.5. Rio de Janeiro, domingo, 06 de maio de 1962. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&PagFis=21055>. Acesso em: 04 de março de 2014.

14 Em 08 de agosto de 2014, foi inaugurada na Casa Daros (Rio de Janeiro, RJ) a mostra "Rubens Gerchman: com a demissão no bolso" realizada em parceria com o Instituto Rubens Gerchman (Rio de Janeiro, RJ). Segundo informações disponíveis no site da Casa Daros, "a mostra traz um levantamento histórico sobre o pensamento pedagógico do artista Rubens Gerchman e sua contribuição para o ensino da arte no país como

Apesar do IBA se caracterizar como escola de cursos livres, seu projeto de ensino afinava-se com o ensino artístico acadêmico. O novo diretor revela em seu depoimento que essa não seria uma opção em sua gestão. Ao contrário do estrito termo "Belas Artes", Gerchman e Grisolli optaram pelo uso de "Artes Visuais" para renomear a instituição, o qual aponta para uma diversidade sem fim de fenômenos artísticos. Deve-se lembrar que, quando assumiu a direção da instituição, Rubens Gerchman já gozava de certo prestígio no meio artístico: além de ter a obra comentada por Mário Pedrosa (1900-1981), participou de mostras coletivas como "Opinião 65" (1965), "Opinião 66" (1966) e "Nova Objetividade Brasileira" (1967), realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; foi premiado, em 1967, pelo Salão Nacional de Arte Moderna, que viabilizou sua mudança para Nova York, onde permaneceu até 1972, participando à distância da articulação contra a Bienal de 1969, a "Bienal do Boicote". Nesse sentido, o termo "Artes Visuais" denota uma compreensão mais coerente, inclusive com a produção do artista-diretor.

De todas as modificações propostas por Gerchman, ganhou destaque na época a ameaça à existência do Curso Superior de História da Arte. Segundo o novo diretor, a disciplina História da Arte não seria eliminada do currículo dos cursos de formação artística. No entanto, a respeito da sobrevivência do curso superior a diretoria é taxativa:

> O que termina é o curso superior dessa matéria, um antigo engodo em que os alunos infelizmente entravam. Não há oficialização, diploma ou qualquer continuidade no curso atual, para justificar sua manutenção. Os alunos matriculados vão poder concluir seu curso, mas não haverá novas matrículas. O que fizemos foi suprimir algo que, do ponto-de-vista cultural, já não existia.[15]

A argumentação é dura e direta: não haveria condições favoráveis que justificassem a continuidade do curso. Por outro lado, a postura da diretoria da Escola pode ser lida também como uma resposta-protesto à situação não-oficial na qual se encontrava o curso há mais de uma década.

---

diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1975-1979)" [disponível em: <http://www.casadaros.net/index_rio.php?q=1614>, acesso em 12 de agosto de 2014]. O depoimento de Gerchman aqui transcrito, gravado poucos meses antes de sua morte em 29 de janeiro de 2008, encontra-se disponível em trecho de documentário (que, na íntegra, compõe a mostra), vinculado em notícia sobre o evento publicada na seção Cultura do jornal O Globo *on line*. A mostra estará em exibição até o dia 08 de fevereiro de 2015.

RUBIN, Nani. **Exposição faz tributo à passagem de Rubens Gerchman pelo Parque Lage.** Publicado em 09 de agosto de 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/exposicao-faz-tributo-passagem-de-rubens-gerchman-pelo-parque-lage-13539278>. Acesso em 12 de agosto de 2014.

15 SILVEIRA, Emília. **História da Arte, sim ou não?**. JORNAL DO BRASIL, CADERNO B, ANO LXXV, Nº241, P.10. Rio de Janeiro, sexta-feira, 05 de dezembro de 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=132353>. Acesso em: 09 de março de 2014.

Entre 1963 e 1975, 122 alunos o haviam concluído sob a promessa inconcretizável de atuarem no magistério, já que o curso nunca foi reconhecido oficialmente (e, por isso, nunca emitiu diplomas de conclusão) enquanto participou da estrutura do IBA e, posteriormente, da EAV. "Entre o sonho e a realidade vamos tentando por em prática o que é possível", afirmava Gerchman. A renovação da instituição ao tornar-se Escola de Artes Visuais (oferecendo cursos livres, sem a exigência de pré-requisitos ou exames de admissão e sem a concessão de diplomas) aliada à fragilidade institucional do curso e de sua não-existência "do ponto de vista cultural", deu início a um debate decisivo acerca do futuro do Curso Superior de História da Arte e que se desdobrou pelos anos seguintes.

A questão conquistou espaço até em crônica assinada por Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) intitulada "Diálogo no Parque", publicada no Jornal do Brasil de 09 de março de 1976. Nele, o autor descreve o encontro com uma "alma-penada": "um jovem de 20 anos, boa pinta, nada espectral e (...) candidato a matrícula em curso inexistente". O diálogo começa com uma interrogação curiosa ao jovem: "se o curso não existe, como é que você queria matricular-se nele?" Por conseguinte, assim responde a "alma-penada":

> *- **Havia no Parque um Instituto de Belas-Artes, funcionando normalmente. Esse nome ficou demodé. Ninguém mais quer achar bela alguma coisa sobre a Terra, né? Belo é careta. Então as artes, de tempos a esta parte, passaram de belas a simplesmente visuais. Por enquanto são visuais. Amanhã serão palatais, intestinais, sei lá. Então o Instituto virou Escola de Artes Visuais**, pelo processo geral de fusão, que manda fundir gregos e goianos. Um de seus cursos, aquele com que eu sonho, era o de História da arte. De quatro anos, para formação de professores da matéria. Este ano fui correndo me inscrever, mas quem disse? Não tinha matrícula. Quando abre? Não abre. Me explicaram que quem vinha fazendo o curso, no ano passado, continuará a fazer, mas tem de mudar-se para deus-me-livre, sem biblioteca e material pedagógico especializado, que ficarão no Parque. Engraçado, né? E quem não começou... desista. Então o curso foi extinto? Não. Apenas não se pode cursá-lo. Agora capisca?*

> *- Acho que sim. (...) A questão é mais profunda, e prende-se a um conceito geral de vida, que está lavrando mundo afora. **A palavra da moda é questionar, não na acepção de debater para esclarecer, mas na de pôr em dúvida, e finalmente, negar.** Todos os valores, já não digo morais, que são contingentes por natureza, mas os intelectuais, que se baseiam no conhecimento, na cultura e no senso-comum, são questionados, isto é, varridos da circulação. **Varre-se tudo, em favor de nada. A vida perde o sentido, ou os múltiplos sentidos que lhe quisermos ou soubermos dar. Resta a anulação da sensibilidade e da consciência estética, até prática, o não pelo não, o sem sentido.***

> ***Proibido o uso do gosto. Ausência de gosto e mau-gosto se unificaram. Com esse estado de espírito generalizado, a arte vira artiarte e, por último, coisa nenhuma. Ora, não havendo arte, você queria estudar história da arte?*** [grifos nosso].[16]

A crônica de Drummond sintetiza os embates travados na transição de IBA para EAV. Começa tratando da situação de inexistência oficial do Curso Superior de História da Arte, mas não se atém apenas a ela. Ao contrário, preciosa para esta discussão é a parte do texto no qual trata da mudança da abordagem artístico-pedagógica da instituição, mais uma vez retomando o problema dos nomes e das compreensões acerca da arte que sintetizam.

Dias depois, Grisolli, diretor do Departamento de Cultura e, como já apontado, responsável pelo convite feito à Gerchman para ocupar tal cargo, enviou carta à coluna de Drummond, que foi publicada em 13 de março de 1976 com o título "Volta a alma-penada"[17], com a qual pretendia esclarecer a real situação do Curso Superior de História da Arte. Em primeiro lugar, enfatiza a situação "anormal" do curso, formando historiadores da arte portadores de diploma sem valor e a recusa de abrir novas seleções até que a situação se regularizasse. Afirma que foi encaminhado um memorial ao Conselho Estadual de Educação solicitando providências para o reconhecimento do curso (inclusive com validação retroativa de diplomas já expedidos), mas alerta: "provavelmente deverá mudar de nome, posto que já há um parecer conselheiral ponderado que **a História da Arte não pode ser um curso, mas tão somente uma disciplina** [grifo nosso]..." Além disso, prevê a necessidade de transferência do mesmo para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, antiga Universidade do Estado da Guanabara - UEG), considerando a impossibilidade da EAV manter legalmente um curso com esse perfil.

Há ainda algumas lacunas nos documentos levantados até o momento entre os anos 1976 e 1978. Tendo em vista o prognóstico de Grisolli e Processo UERJ 605/DAA/1980 (Arquivo DEP/SR1), é provável que, para o seu reconhecimento, a transferência do curso para a UERJ tenha sido realmente incontornável, assim como sua renomeação. Não mais se chamaria "Curso Superior de História da Arte", mas "Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em História da

16 ANDRADE, Carlos Drummond de. **Diálogo no Parque**. JORNAL DO BRASIL, CADERNO B, ANO LXXXV, Nº332, P.5. Rio de Janeiro, terça-feira, 09 de março de 1976. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&PagFis=136615>. Acesso em: 08 de agosto de 2014.

17 ANDRADE, Carlos Drummond de. **Volta a Alma-Penada**. JORNAL DO BRASIL, CADERNO B, ANO LXXXV, Nº336, P.5. Rio de Janeiro, sábado, 13 de março de 1976. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&PagFis=136789>. Acesso em: 09 de agosto de 2014.

Arte, nos termos da Resolução nº23, de 23 de outubro de 1973, do Conselho Federal de Educação". De acordo com informações disponíveis no mesmo processo, teria sido "constituído pela Portaria nº239, de 26 de julho de 1977 (UERJ), Grupo de Trabalho sob a coordenação da Professora Heloisa Maria Cardoso da Silva, diretora da Faculdade de Educação da UERJ", com o objetivo de realizar "estudos para caracterizar a situação do Curso de História da Arte, atendendo ao estipulado pelo Conselho Superior de Ensino e Pesquisa para a criação e implementação de curso de nível superior". Quase três meses depois, em 05 de outubro, o Grupo enviou relatório à reitoria, no qual "concluiu pela necessidade de criação do Curso (...)" (Processo UERJ 605/DAA/1980, fl.6). Em 05 de janeiro de 1978 é celebrado convênio entre a Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro e a UERJ que tinha como objetivo (de acordo com texto do próprio convênio) "a supervisão e a complementação pedagógica do Curso de Licenciatura em História da Arte" (Processo UERJ 605/DAA/1980, fl.33), que ficariam sob a responsabilidade da Faculdade de Educação da respectiva Universidade até 31 de dezembro de 1979 "a menos que, antes, o respectivo Curso venha a ser absorvido pelo plano de expansão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro" (Processo UERJ 605/DAA/1980, fl.35) – o que (acredita-se) acabou ocorrendo, tendo em vista que o curso ali permaneceu. Assim, a coordenação das disciplinas pedagógicas ficou inicialmente a cargo da Professora Sol Garson Passi; e o Professor Alcídio Mafra (que, a saber, foi diretor do IBA entre 1964 e 1965) pela coordenação da parte referente ao conteúdo artístico. O Convênio também previa a resolução do problema do reconhecimento dos já formados. Acredita-se que a escolha da UERJ para ser responsável pelo curso pode ter acontecido em virtude tanto do fato desta ser uma instituição de ensino superior de administração estadual, como também pelo Decreto "N" Nº48 de 18 de janeiro de 1963, o qual transferia à (naquela época) Universidade do Estado da Guanabara, na qualidade de instituição complementar, o Instituto de Belas Artes. Essa é uma questão ainda em investigação, carecendo de fontes que possam adensar a discussão.

Percebe-se que o novo projeto de ensino que se estabelece com a extinção do Instituto de Belas Artes e a fundação da Escola de Artes Visuais se relaciona com uma posição mais afinada com a produção artística contemporânea. Havia assim um choque entre gerações, entre compreensões divergentes a respeito do que era arte e, por consequência, do ensino artístico que seria oferecido pela instituição. Era uma disputa pela permanência ou substituição de um projeto artístico, mas

também social que tinha raízes profundas cultivadas desde a criação do IBA e que encontraram seu apogeu na implantação do Curso Superior de História da Arte. O fim da História da Arte seria o símbolo maior da sobreposição do novo modelo sobre o antigo. Se outrora, a História da Arte era meio para lançar o Brasil a um futuro próspero; na década de 1970, ela está ligada intimamente a uma tradição indesejada.

No entanto, um aspecto é importante que seja observado: apesar da situação de vulnerabilidade que o curso de alguma forma sempre enfrentou na estrutura do IBA/EAV, em contrapartida, ela também o protegeu. Mesmo em meio a adversidades, foi ali que encontrou terreno para desenvolver-se, para resistir. Afinal, parece-nos curioso que tenha se mantido tanto tempo, sem que algo similar fosse criado em uma instituição de ensino superior. E mais: ao ser incorporado à UERJ, prontamente tem seu nome logo alterado para "Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em História da Arte", explicitando uma concepção de que a História da Arte é apenas uma disciplina e não um campo de investigação específico.

Os debates sobre a criação e regulamentação do primeiro Curso Superior de História da Arte ainda hoje vagam entre nós como "almas-penadas". Revisitá-las e deixá-las falar é compreender, em certa medida, o lugar da História da Arte no Brasil.

Referências bibliográficas

BRASIL. Lei nº 899, Artigo nº 294, de 28 de novembro de 1957, Distrito Federal. **LEX** Coletânea de Legislação. ANO XXI, 1957. Legislação do Distrito Federal . São Paulo: LEX Ltda. Editora. p.170.

BRASIL. Decreto "N" nº 48, de 18 de janeiro de 1963, Estado da Guanabara. **LEX** Coletânea de Legislação. Ano XXVII, 1963. Legislação do Distrito Federal e do Estado da Guanabara. São Paulo: LEX Ltda. Editora. pp.258-259.

BRASIL. Decreto nº 1.526, de 12 de fevereiro de 1963, Estado da Guanabara. **LEX** Coletânea de Legislação. Ano XXVII, 1963. Legislação do Distrito Federal e do Estado da Guanabara. São Paulo: LEX Ltda. Editora. pp.60-64

CONDURU, Roberto. **Do silêncio à marginalização: arte e África, IBA e UERJ.** In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. pp.149-156. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/19_XXVICBHA_Roberto%20Conduru.pdf>. Acesso em: 16 de agosto de 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária.** Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Arquivos

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

Arquivo do Departamento de Orientação e Supervisão Pedagógica da Sub-Reitoria de Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (DEP / SR-1 / UERJ).

Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional Digital. Fundação Biblioteca Nacional. [acervo *on line*]

O assombro das imagens: observações sobre a fantasmagoria nos filmes de terror sobrenaturais contemporâneos

Dirceu Marins[1]

Abertura do filme *A Entidade* (*Sinister*, EUA, 2012), de Scott Derrickson.

Em fade out surge uma imagem em plano geral de conjunto de câmera super-8 (fhashforward), com uma árvore com quatro pessoas se debatendo em forcas, no lado esquerdo do plano. À medida que um galho no lado direito do plano é cerrado, os corpos de uma família encapuzada sobem e agonizam sob as forcas. Durante a sequência, uma breve trilha soturna acentua as imagens macabras em câmera lenta (sob som do projetor de super-8), enquanto os corpos se debatem até a morte. Um corte brusco na filmagem, com a parada do projetor e a imagem se imobiliza, com a inscrição do título do filme à esquerda[2]*. Fade. Corte final.* Fotograma - Figura 1.

Saber como foi feita a filmagem e os mistérios dos crimes que a cercam levam o escritor Ellison Oswalt (Ethan Hawk) ao encontro das aparições ao longo do filme. Ao encontro do fantasmagórico e do macabro. Assim, encontrar-se com as imagens é ser possuído por elas e/ou trazido para a sua 'realidade'.

O diretor Scott Derrickson havia trabalhado com elementos macabros em seu filme *O Exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, EUA, 2005)[3], que a par da originalidade de fundir o filme de terror com o filme de tribunal, em suas ambigüidades propositais ilustrava, em várias sequências, as aparições de espectros ou figuras macabras no delírio e/ou provação da personagem principal. Em seu tratamento gráfico de pós-produção, essas aparições lembram uma utilização similar em *Alucinações do Passado* (*Jacob's Ladder*, dir. de Adrian Line, EUA, 1990): as tomadas e as trilhas fazem bruscas passagens nos planos que distorcem os rostos de pessoas comuns ou transeuntes, ou utilizam planos gerais e de conjunto para sugerirem as aparições que frequentam determinado ambiente.

1 Pós doutorando em História da Arte no IFCH/UNICAMP. Pesquisa financiada pelo Cnpq.

2 Versão do DVD importado em *widescreen* anamórfico (EUA, Summit Entertaiment, 2013).

3 O diretor já havia trabalhado com o gênero na direção de seu primeiro filme, *Hellraiser: Inferno* (*Idem*, EUA, 2000), co-escrito com o criador da série, Clive Barker.

Filmes como *A Entidade* remetem a estruturas simbólicas e de montagem que se espraiam por outros filmes, como *Terror em Amityville* (*The Amityville Horror*, dir. de Stuart Rosemberg, EUA, 1979), por exemplo.

As tomadas dos espaços internos ou externos dos ambientes da casa ou da paisagem, a maneira como a montagem estabelece os cortes de inserção do macabro e suas aparições, bem como a utilização de livros que remetem as tramas a uma literatura 'histórica' e testemunhal do sobrenatural. Essa última, uma condição quase tácita, que é freqüente na literatura e no cinema, pois o medo do sobrenatural precisa, geralmente, estar ancorado num passado longínquo ou histórico (sobretudo a Idade Média) – precisa ser 'documentado' e perturbar o espectador por sua ancestralidade. Da alquimia aos tratados de exorcismo, da demonologia ao universo ancestral do Necronomicon e/ou de Cthulhu de H. P. Lovecraft, os livros fabulam um sobrenatural que se insere no cinema de terror como mola mestra da ação que o invocará.

As semelhanças se dão num campo simbólico de motivos que são correlatos. Mas cuja montagem, em filmes da década de 90 em diante, opera alternâncias entre cortes rápidos, recursos de computação gráfica e outros recursos estéticos contemporâneos, tanto quanto retoma soluções já empregadas ao longo da história do gênero.

No campo simbólico, filmes asiáticos (japoneses, sul coreanos, etc.) como *Ringu* (*O Chamado*, dir. de Hideo Nakata, JAP, 1998), *Espíritos* (*Shutter*, dir. de Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom, TAI, 2004) e outros retomaram as fantasmagorias do terror norte americano e britânico para reencená-las sob as tradições de fantasmas dessas mesmas cinematografias, bem como de sua literatura religiosa e/ou fantástica. O efeito contrário, como sempre[4], também ocorreu com as recriações dessas obras por cineastas norte-americanos, ou mesmo os próprios diretores asiáticos trabalhando em estúdios norte-americanos.

Os espectros e outros seres sobrenaturais se confundem com a própria história do cinema.

As projeções de imagens do terror ainda observam muitos mecanismos básicos da arte da fantasmagoria, acrescidos dos inúmeros recursos tecnológicos e de edição ao longo da história do cinema[5]. Mas, convém notar que muitas produções contemporâneas parecem adquirir um sentido

4 A título de exemplificação, podemos lembrar como o *western* americano alimentou a obra do diretor japonês Akira Kurosawa, em seus filmes sobre samurais. E, depois, como essas obras foram reapropriadas pelo *western* e pelo cinema norte americano.

5 *"A encenação macabra, inventada para esse novo gênero de projeções acentuava nos espectadores a impressão de mal estar e angústia. Na maioria das vezes, as paredes da sala eram encortinadas de negro. Um silêncio sombrio, interrompido pelo discurso metafísico de*

nostálgico da tecnologia: a câmera super-8 (*A Entidade*), o VHS (*Ringu*), a câmera Polaroid (*Espíritos*), entre outros inúmeros exemplos. Talvez, a própria tecnologia e seu percurso recente tenham se tornado uma nova fantasmagoria a nos assombrar e nos entreter: as imagens dentro desses e outros filmes são como formas de possessão, como modos estéticos de criar narrativas específicas através dos seus diferentes recursos de montagem. Tais dispositivos estéticos criam um jogo de espelhos e perturbações para o espectador, dentro dos objetivos narrativos dessas produções. Paralelamente, invocam as imagens *do cinema e pelo cinem*a como obscurescências, velamentos e redistribuições alegóricas dentro de suas diversas tramas.

Muitos dos efeitos de projeção dos espectros também trabalham com formas tradicionais de filmagem, como máscaras, sobreposições e outros recursos de montagem que são anteriores às técnicas digitais, nesse infinito diálogo:

- em *O Exorcista* (*The Exorcist*, dir. de William Friedkin, EUA, 1973), a imagem do demônio projeta-se pelos ambientes da casa (na versão para o cinema, em 1976, não havia esta cena). Fotograma – Figura 1.

- em *Espíritos* (2004)*,* o fantasma de uma mulher se move dentro da fotografia e olha para a câmera e o personagem principal. Fotograma – Figura 2.

- em *A Entidade* (2012), o espectro/demônio descreve o mesmo movimento do fotograma de *Espíritos* e olha para o escritor de dentro da fotografia, reproduzida na tela do computador. Fotograma – Figura 3.

Ou diferentes recursos de montagem e edição são utilizados como modos das imagens invadirem o campo dos personagens:

- Em *Videodrome – A Síndrome do Vídeo* (*Videodrome*, dir. de David Cronenberg, EUA, 1983), a tela de televisão se deforma e uma mão adquire uma aparência orgânica com ela, sem recursos digitais na montagem. Fotograma – Figura 4.

- O mesmo recurso reaparece transformado no remake de *Ring* (Ringu, 1998), *O Chamado* (*The Ring*, dir. de Gory Verbinsky, 2002), agora com o próprio fantasma esgueirando-se para fora da tela de TV, com produção digital na montagem. Fotograma- Figura 5.

um grave 'fantasmagórico', ou pelos sons lúgubres de uma 'marimba de vidro', servia de prelúdio a um verdadeiro sabá diabólico." Laurent Mannoni, *A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema*, p. 151.

Observar as produções contemporâneas de terror implica, assim, em retomar diversas produções anteriores, em que elas se comunicam num campo de elementos simbólicos, técnicos e cinematográficos.

Essas imagens são uma gama de citações à própria história do cinema, da pintura, do vídeo e da própria tecnologia, em variações particulares que são como uma forma de 'metalinguagem': os reflexos em espelhos, a reprodução de livros ilustrados e/ou pinturas demoníacas ou similares, o uso de fotografias ou de câmeras fotográficas, do VHS, do super-8, de câmeras digitais, celulares, Ipods e outros aparatos tecnológicos contemporâneos. Captura de imagens e sons, reproduções de imagens, filmes ou filmagens dentro de filmes – imagens que se auto-referem ou se complementam, numa cornucópia de signos e sentidos que são direcionados para diferentes representações do macabro.

Há um ganho estético significativo pelo modo como essas produções invocam os aparatos tecnológicos ou as representações tradicionais da pintura e do livro, ao mesmo tempo em que mergulham suas narrativas em soluções estéticas do próprio gênero.

Pois ao fazê-lo, tais produções retomam essas soluções em novos formatos, o que passa, muitas vezes, despercebido de grande parte da crítica e da historiografia de cinema.

Os quatro filmes de *Atividade Paranormal*[6] são um forte exemplo, no qual as discussões giraram mais em torno da questão dos '*mock documentaries'* (falsos documentários) e não da maneira como o aparato da câmera de vigilância retoma as mesmas questões encenadas pelo filme 'tradicional' de terror. Compará-lo a *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, dir. de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, EUA, 1999) ou *Cannibal Holocaust* (*Idem*, dir. de Rugero Deodato, ITA, 1980) é não perceber que o modelo de filmagem é outro, bem como suas estruturas simbólicas e de montagem.

No entanto, há outras formas de interpretar esses e outros filmes, em que os modos de filmagem/edição e os simbolismos decorrentes possam ser percebidos como dispositivos que passeiam por suas estratégias narrativas.

A franquia de *Atividade Paranormal* (*I, II, III, IV*), apresenta, além do registro documental,

6 *Paranormal Activity* (EUA, 2007) foi inicialmente concebido, escrito e dirigido pelo cineasta israelense radicado nos EUA, Oren Peli.. Os filmes seguintes – *Atividade Paranormal II* (2010)*, III* (2011) e *IV* (2012) foram dirigidos por Henry Jooste e Ariel Schulman e produzidos por Peli. *Atividade Paranormal em Tóquio* (*Tokyo Night*, JAP, 2010) foi dirigido por Toshikazu Nagae e é um *remake* do filme original de Oren Peli. Em 2014, *Marcados pelo Mal* (*Paranormal Activity – The Marked Ones*, dir. Christopher Landon, EUA) continua a franquia.

a presença constante de dispositivos de vigilância, em que existe uma forma de tentar manter certa segurança sobre os eventos sobrenaturais. As aparições passam a interagir de um modo que evoca filmes sobre casas assombradas, fantasmas e possessões das décadas de 40, 60 e 70, com ranger de portas, utilização de espelhos e/ou sessões espíritas, entre outros. Essas montagens são marcadas pelo ponto de vista e tomadas em câmera subjetiva, que, se apresentam esses registros de *'mock documentaries'*, possuem uma edição concatenada a que eu chamaria de 'montagens encontradas'. À medida que a própria série se desenrola, as soluções de filmagem e a utilização de dispositivos como o jogo Kinetic (*Atividade Paranormal IV*), encapsulam a trama no seu real sentido: uma história 'tradicional' de bruxaria contada com recursos 'documentais', mas os dispositivos, como em *Ringu* e outros, são verdadeiros ícones midiáticos que se comportam como mecanismos de possessão As imagens criam o próprio assombro nesses filmes e são como ícones perversos. Se os ícones religiosos cristãos[7] deveriam arrebatar seus fiéis, esses ícones perversos devem apossar-se daqueles que estão sob o seu influxo.

Além dessas condições, pode-se observar como esses e outros dispositivos apresentam uma característica de simultaneidade, em que os meios de registro/captura(filmagens, fotografias), os meios de representação (pinturas, gravuras, etc.) e os meios de reflexão/aparição (espelhos, paredes, etc.) passam a interagir com o mundo dos personagens.

Dentro dessa condição temática específica do cinema de terror sobrenatural, com espíritos/demônios e/ou fantasmagorias, é evidente que muitos desses recursos procuram dar 'veracidade' aos fatos sobrenaturais para o espectador.

Algumas fórmulas são muito utilizadas, desde o início do gênero, em que há uma tradicional oposição entre misticismo e ciência como meio de aumentar o clímax da ação, pois a confirmação posterior da 'veracidade' cria um consequente desconforto pela 'existência' do sobrenatural.

Mas esses elementos são dosados por diferentes épocas e objetivos narrativos: em *A Casa dos Sete Mortos* (*The House of Seven Corpses*, dir. de Paul Harrison, 1974), um cineasta realiza um filme de terror e acaba invocando os mortos de uma casa assombrada, ao utilizar-se de rituais de magia negra para dar maior autenticidade às filmagens; essa cumplicidade se dá como uma vertigem psicológica proposital do personagem, que ignora os avisos de invocar o sobrenatural; já

7 As referências para um estudo dos ícones religiosos estão, sobretudo, em Egon Sendler, com seu *L'Icona: Imagine dell' Invisibile – elementi di teologia, estetica e tecnica*; Milão: Edizione San Paolo, 2001, 6ª. Edição.

em *O Despertar* (*The Awakening*, dir. de Nick Murphy, ING, 2011)[8], uma escritora que desmascara 'fantasmas e espíritos' é convidada para provar a existência do sobrenatural numa escola de meninos; a vertigem psicológica se dá porque os conceitos científicos e racionais da personagem entram em choque com a presença do sobrenatural; no primeiro filme, o espectador vê nos planos iniciais as mortes que criarão a maldição da casa, com *zooms e closes* abruptos típicos dessa época, em pinturas de retratos e com as mortes em câmera lenta; ao passo que no segundo, testemunha uma mesa espírita que é desmascarada pela personagem, utilizando tomadas abertas e fechadas desses eventos que enganam o espectador, cuja fotografia é trabalhada num registro requintado e de claro escuro ao longo de todo o filme; o terror já está dado no primeiro filme e os espíritos enfatizam a situação macabra inicial, enquanto no segundo se constrói por climas psicológicos até as primeiras manifestações 'reais' do sobrenatural, que leva a personagem a uma redescoberta.

Outro elemento que chama a atenção é a presença de crianças e/ou famílias e que são continuamente ameaçadas por essas assombrações, em grande parte dessas produções contemporâneas: *Atividade Paranormal*, *A Dama de Negro, Sobrenatural, A Entidade*, entre tantos exemplos. Uma temática que invade outros gêneros, nos últimos anos, como o filme de ação ou o drama, ao tratar de diferentes ameaças.

Não é nosso interesse criar estudo sociológico, sobretudo quando se busca evitar o pecado das generalizações.

O cinema se presta a muitas delas, e os imaginários de diferentes filmes parecem funcionar como 'prova material' dessas mesmas generalizações. Com o sacrifício arrogante das formas narrativas específicas do cinema e da própria arte, tratada como mera coadjuvante de 'sistemas'.

Mas como os cineastas e seus colaboradores são também observadores do mundo atual, é interessante notar como a imagem parece funcionar, nessas produções, como um desassossego permanente. É um elemento narrativo e fabular, utilizado por esses diferentes cineastas de acordo com tradições estéticas e simbólicas do cinema (e do terror, particularmente), mas parecem dirigir todo um imaginário coletivo de ansiedades e medos contemporâneos. Claro que também se podem observar como determinadas modalidades de terror são mais incidentes em certas épocas, mas ao lado do filme de fantasmas ou espíritos, os de psicopatas, mortos vivos, vampiros e outros continuam tão presentes quanto antes.

8 O filme é claramente uma refilmagem de *Ilusões Perigosas* (*Haunted*, dir. de Lewis Gilbert, ING, 1995), embora muito diverso de seu antecessor na trama e na concepção estética.

A marca de nossa época – se existe alguma – são a complexidade e a simultaneidade, que nas formas estéticas refletem tantos 'modelos' quantos se queiram ver.

Porém, ao se buscar traçar uma pequena 'arqueologia' de imagens nas produções contemporâneas de terror, creio que se parte de um princípio indutivo e de formulação de hipóteses. E no caso das imagens em movimento, a sua abordagem indutiva se espelha naquilo que o historiador de cinema David Bordwell adverte sabiamente, a meu ver, que

> *"(...) baseados nos conceitos teóricos que norteiam nossas investigações, depreendamos hipóteses, delicadas o suficiente para responder às flutuações do material e flexíveis o bastante para admitir correções. As idéias orientam nossas observações, mas os dados recolhidos devem questionar nossas idéias. (...). Grande parte das teorias adotadas nos estudos de cinema não é movida a hipótese. São tão somente doutrinas (geralmente não tão complexas como suas apresentações barrocas fazem parecer), referentes ao funcionamento da sociedade (geralmente para a infelicidade de seus membros) ou ao comportamento da mente (geralmente para a infelicidade de seu possuidor). São tão somente estudos teóricos com pouca sustentação empírica, imunes a testes e refutações, com tendência a serem vagos, plenos de equívocos e truísmos, ou apresentam todos esses defeitos ao mesmo tempo. Não são passíveis de correção."*[9]

BIBLIOGRAFIA

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema.* São Paulo: Papirus Editora, 2008.

_____ *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema.* Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1991.

CARROL, Noël. *Theorizing the Moving Image.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____ *The Philosophy of Horror, or; Paradoxes of the Heart.* New York: Routledge, 1990.

DYSON, Jeremy. *The Bright Darkness: The Lost Art of the Supernatural Horror Film.* London: Cassel, 1997.

9 David Bordwell, *Figuras Traçadas na Luz,* p. 343.

LOVECRAFT, H. P. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MANNONI, Laurent *A Grande Arte da Luz e da Sombra: Arqueologia do Cinema*. São Paulo: Editora Senac/Unesp, 2003.

ROYER, Carl and Diana Royer. *The Spectacle of Isolation in Horror Films: Dark Parades.* New York: Routhledge, 2005. Print.



Fotograma – Figura 1.



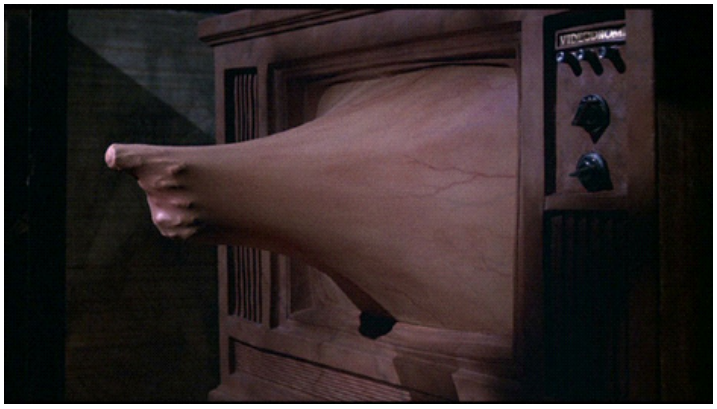
Fotograma – Figura 2.



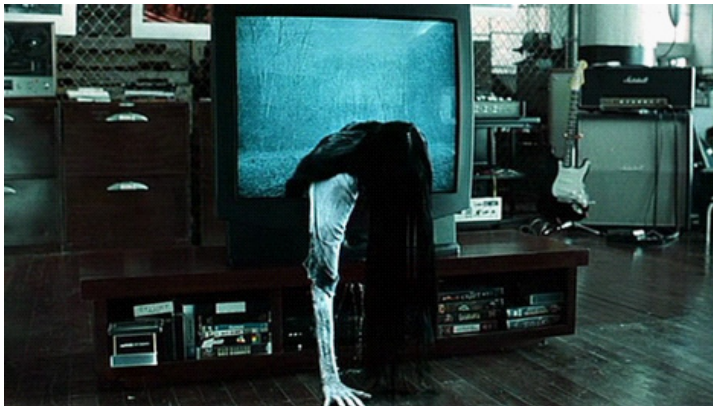
Fotograma – Figura 3.



Fotograma – Figura 4.



Fotograma – Figura 5.



Fotograma – Figura 6.

Representações da Histeria.
Arte e ciência a partir da "Iconographie Photographique de la Salpêtrière"

Éder Silveira (UFCSPA)
Doutor em História pela UFRGS
Pós-doutorado em História pela USP

A partir do século XVI, tornada corrente e aceita a prática da dissecação como parte do estudo da anatomia, o conhecimento sobre o corpo humano e seu funcionamento torna-se uma obsessão que em muito transcendia o campo científico.[1] Ao longo dos séculos XVI e XVII popularizam-se os teatros anatômicos e as sessões públicas de dissecação como aquela imortalizada por Reembrandt na *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp), óleo sobre tela de 1632, tema tornado recorrente na iconografia europeia, especialmente nos Países Baixos.[2]

Os avanços no campo da anatomia, somados à expansão territorial europeia, responsável pela ampliação dos "tipos humanos" conhecidos, rapidamente levou os médicos-cientistas a se voltar para o estudo da morfologia dos povos e, em decorrência, à tentativa de estabelecer parâmetros para a comparação, produzindo novos saberes, inscritos sobre a fronteira entre a medicina, a história natural e a nascente etnografia.

O surgimento da craniometria, no século XVIII, fruto dos estudos de pesquisadores tais como Camper e Spurzheim, logo seguida pela frenologia, cujo autor mais conhecido é Franz Joseph Gall, acenou com métodos aparentemente confiáveis para o estudo das diferenças entre povos e sexos, bem como das emoções humanas e da inteligência, tornando-se um dos principais caminhos para o estudo da morfologia comparada dos diferentes grupos étnicos até então conhecidos. A craniometria, em primeiro lugar, recebeu ampla popularização, que transcendeu em muito o campo médico, em função da facilidade com que permitia afirmar a suposta superioridade do europeu

1 Sobre a história da anatomia desde Vesalius, ver: RIFKIN, Benjamin A.; ACKERMAN, Michael J. and FOLKENBERG, Judith. *Human Anatomy*. Depicting the Body from the Renaissance to Today. London: Thames and Hudson, 2006

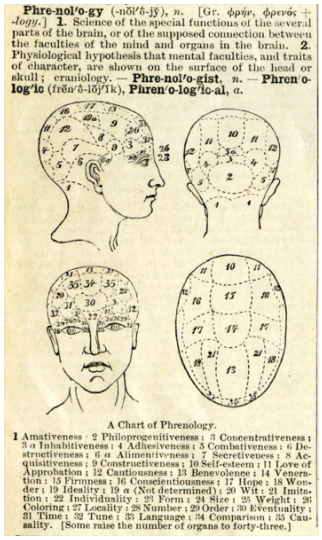
2 Sobre Reembrandt, ver: ALPERS, Svetlana. *O Projeto de Reembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; KRUGER, Lawrence. The Scientific Impact of Dr. N. Tulp, Portrayed in Rembrandt's "Anatomy Lesson". Journal of the History of the Neurosciences: Basic and Clinical Perspectives. Volume 14, Issue 2, 2005

dolicocéfalo com relação ao africano ou asiático por conta de diferenças entre as formas do seu crânio, indícios de diferentes estágios de desenvolvimento.[3]

Um importante desdobramento desse campo de conhecimento, ainda no século XVIII, é a fisionomia, o estudo de suas formas humanas e as relações dessas formas com o temperamento, a inteligência e a propensão ao crime. O marco nos estudos fisionômicos é a obra *Études de phisiognomie*, de Lavater, responsável por impulsionar os supramencionados estudos.[4]

É importante que seja sublinhado, se por um lado, em poucas décadas a craniometria e a fisionomia seriam lembradas como um artifício empregado por charlatães, por outro, a frenologia teve uma maior aceitação no meio acadêmico. Para inúmeros autores, Gall pode ser lembrado como o pioneiro nos estudos da localização de regiões cerebrais e de suas funções, paradigma que mostrou força, com altos e baixos, até o século XX.[5]

Todos esses esforços convergiam na necessidade de catalogação, raciocínio em série, identificação. Armas para o olhar do médico, para a definição de séries, para o estabelecimento de normalidades e estados patológicos a partir do conhecimento de elementos que caracterizam um corpo doente, corpo que precisava ser conhecido, esquadrinhado, representado.


Phre-nol'o-gy (-nŏl'ŏ-jĭ), *n.* [Gr. *φρήν, φρενός* + *-logy.*] **1.** Science of the special functions of the several parts of the brain, or of the supposed connection between the faculties of the mind and organs in the brain. **2.** Physiological hypothesis that mental faculties, and traits of character, are shown on the surface of the head or skull; craniology. — **Phre-nol'o-gist**, *n.* — **Phren-o-log'ic** (frĕn'ŏ-lŏj'ĭk), **Phren'o-log'ic-al**, *a.*

A Chart of Phrenology.

1 Amativeness · 2 Philoprogenitiveness ; 3 Concentrativeness ; 3 *a* Inhabitiveness ; 4 Adhesiveness ; 5 Combativeness ; 6 Destructiveness ; 6 *a* Alimentiveness ; 7 Secretiveness ; 8 Acquisitiveness ; 9 Constructiveness ; 10 Self-esteem ; 11 Love of Approbation ; 12 Cautiousness ; 13 Benevolence ; 14 Veneration ; 15 Firmness ; 16 Conscientiousness ; 17 Hope ; 18 Wonder ; 19 Ideality ; 19 *a* (Not determined) ; 20 Wit ; 21 Imitation ; 22 Individuality ; 23 Form ; 24 Size ; 25 Weight ; 26 Coloring ; 27 Locality ; 28 Number ; 29 Order ; 30 Eventuality ; 31 Time ; 32 Tune ; 33 Language ; 34 Comparison ; 35 Causality. [Some raise the number of organs to forty-three.]

Página de um dicionário de 1859 aberto no verbete "frenologia".

3 Sobre esse aspecto, ver: GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 15-62.

4 DARMON, Pierre. *Médicos e assassinos na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. No tocante aos estudos de Lavater sobre a fisionomia e as suas relações evidentes com o emprego da fotografia, em especial dos retratos, e o estudo da loucura, Georges Didi-Huberman destaca, em diálogo estreito com textos de época: "Lavater aumento, ciertamente, el alfabeto, y también otras cosas. Desde la década de 1820 (época de la nueva edición, realizada por Moreau, de la obra de Lavater em diez volúmenes), Esquirol había pedido a Gabriel, dibujante y discípulo del excelso fisonomista, que bosquejara para él algunos locos y locas: "El estúdio de la fisiognómica de los alienados no es un objeto de fútil curiosidade", escribia Esquirol, "esto ayuda a desenredar el caráter de las ideas y de las afecciones que sustentan el delírio de los enfermos... Com esa intención, he hecho dibujar más de 200 alienados. Tal vez llegará el día en que publique mis observaciones sobre esta matéria"... DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria*. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007. p. 57.

5 Darmon, Gould, Damásio.

Aquilo que já era perceptível nos estudos sobre a craniometria e a frenologia e que será explícito no caso dos estudos de fisionomia, a saber, o interessa pelas imagens, terá no século XIX um salto quantitativo e qualitativo, possibilitado pela introdução de um meio técnico de criação e reprodução de imagens, a fotografia. Desde o seu desenvolvimento, a fotografia esteve envolta em disputas pela definição do seu papel e de sua natureza. Se no meio artístico, ela foi questionada por um número expressivo de críticos e artistas, por ser vista como um meio técnico de obtenção de imagens, portanto inferior aos suportes mais tradicionais como o desenho e a pintura, teve a sua plena aceitação nesse campo retardada por algumas décadas. No entanto, no campo científico, a sua aceitação parece ter sido mais rápida e entusiástica.

Neste ponto, cabe destacar uma passagem de Didi-Huberman, na qual o autor comente esse "boom" oitocentista da fotografia médica. Diz ele:

> Desde los años 60 del siglo XIX, la fotografia hizo uma entrada triunfal y triunfalista em el museo de la patologia. Sólo ella era capaz de revelar hasta el más mínimo defecto. Y se convirtió en un verdadero boom: !la endoscopia fotográfica!, !la anatomia más secreta, por fin revelada!, !tal cual!, !el foco mismo de las enfermedades nerviosas por fin al alcance de la vista y en persona![6]

Alguns dos pioneiros no uso da fotografia como suporte para o estudo de aspectos da anatomia humana são o cardiologista, cientista, fotógrafo e pioneiro do cinema Étienne-Jules Marey (1830–1904) e do seu perfeito contemporâneo, o fotógrafo britânico Eadweard J. Muybridge (1830–1904). Os estudos realizados por ambos sobre o movimento humano e animal, bem como a sua estrutura física, foram possíveis pelas inovações técnicas por eles introduzidas nos equipamentos fotográficos então existentes. Abaixo, dois exemplos das sequências fotográficas de Muybridge. A primeira mostra um mulher descendo uma escada e a segunda, um cavalo saltando.

O caso que ora interessa mais diretamente comentar se refere ao uso da fotografia em outro campo da saúde onde o emprego da fotografia não foi menos notável, aquele das doenças mentais. Volto a mencionar o influente estudo de Didi-Huberman, no qual o autor menciona:

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria*. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007. p. 52.

> Las primeras fotografias de la locura fueron los retratos de las locas internadas en el Surrey County Asylum, en Springfield: calotipos ejecutados, a partir de 1851, por el doctor Hugh W. Diamond, militar e Heraldo del "silente but telling language of Nature", fundador y Presidente de la Royal Photographic Society of London (1853), Director del Photographic Journal, etcétera, etcétera.[7]

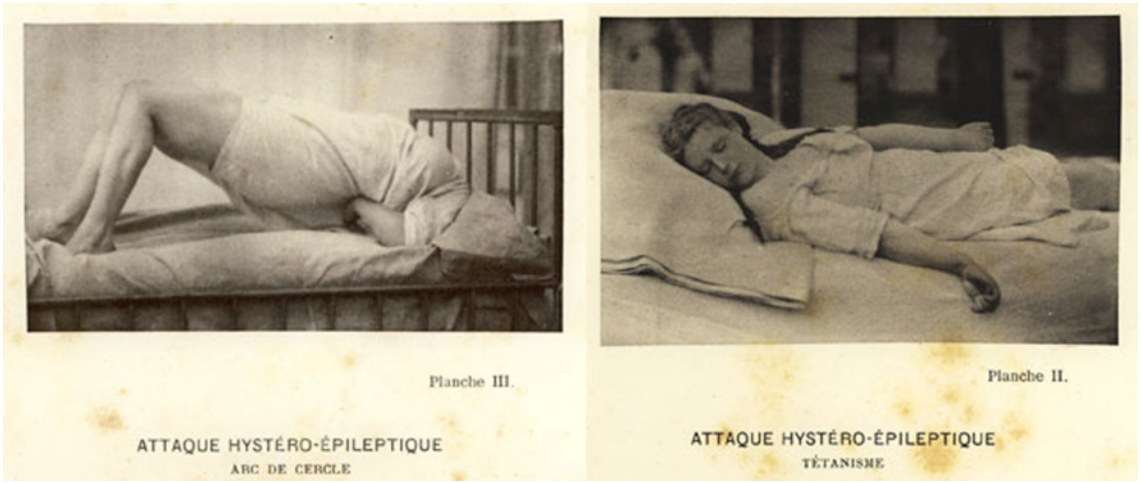
O emprego da fotografia e a criação de séries de imagens da loucura, que passa a ter os seus estágios e as suas formas de manifestação devidamente catalogadas, se expandiu rapidamente pela Europa. Segundo Didi-Huberman:

> Ahora bien, todo esto, hablo de la fotografia, no fue capricho de un solo hombre: estaba en el ambiente, como suele decirse. Un arte naciente, ?podría haber hecho comprender a los psiquiatras su penuria nosológica em relación con los signos visibles de tal ou cual locura? Lo cierto es que en casi todos los rincones de Europa, las locas y los locos se vieron obligados a posar; a quien mejor le hacía, se retrataba.
> Conservamos em la actualidad algunas colecciones prodigiosas: la del Behtlem Royal Hospital de Beckenham (donde se fotografó al pintor Richard Dadd, internado por parricida); la del Hospital San Clemente em Venecia (um inmenso registro, clínico e administrativo, de los locos... con miles de imágenes).[8]

7 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria*. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007. p. 57.

8 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria*. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007. p. 59-60.

Dentre todos os Hospitais que utilizaram a fotografia como meio de estudar a loucura, é provável que nenhum tenha chamado tanto a atenção dos intelectuais europeus de então quanto o Salpêtrière e o estudos da histeria levados à cabo pela equipe do Doutor Jean-Martin Charcot (1825-1893). Essa notoriedade se deve tanto à natureza das pesquisas ali desenvolvidas e pela influência dos seus resultados, quanto pela dimensão que a histeria ganhou no século XIX como uma espécie de "doença da moda".[9] No Salpêtrière passa a composta uma ampla iconografia da Histeria, registrando os diferentes estágios de crises histéricas. Charcot levava, assim, o princípio escópico defendido por Claude Bernard às últimas consequências, apoiado por um recurso técnico que demonstrava inúmeras possibilidades de emprego, a fotografia. Além disso, é preciso que se diga, a histeria é cartografada por Charcot explorando toda a sua carga dramática, manifesta em suas violentas contorções corporais.



Essas imagens, ainda que tenham sido produzidas com objetivos científicos e pretensa neutralidade, não escondem um olhar masculino e pretensamente frio e controlado, sobre a condição feminina em um momento de fragilidade, de crise, de descontrole. A histeria, vista mais tarde pela psicanálise freudiana como uma explosão motivada pelo silêncio com relação à sexualidade, especialmente a feminina, era, ainda no século XIX, explorada, ao fim e ao cabo, como uma ponta em uma teia de representações do espetacular e do grotesco.

9 Como destacou Renato Mezan, a respeito da histeria: "No final do século XIX, por uma série de motivos – entre os quais o excesso de silêncio sobre a sexualidade, principalmente entre as mulheres – a doença da moda é a histeria. Mas não devemos pensar que este termo designava o que hoje se chama popularmente "comportamento histérico" (gritos descontrolados, escândalos públicos, etc.). Na verdade, a histeria é uma dessas formas que o "mal estar na cultura" assumia no apogeu da civilização burguesa.". MEZAN, Renato. *O tronco e os ramos*. Estudos de História da psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 477.

Referências:

ALPERS, Svetlana. *O Projeto de Reembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DARMON, Pierre. *Médicos e assassinos na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria*. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007. p. 57.

GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 15-62.

KRUGER, Lawrence. The Scientific Impact of Dr. N. Tulp, Portrayed in Rembrandt's "Anatomy Lesson". Journal of the History of the Neurosciences: Basic and Clinical Perspectives. Volume 14, Issue 2, 2005.

MEZAN, Renato. O tronco e os ramos. Estudos de História da psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

QUÉTEL, Claude. *Histoire de la folie*. De l'Antiquité à nous jours. Paris: Tallandier, 2012.

RIFKIN, Benjamin A.; ACKERMAN, Michael J. and FOLKENBERG, Judith. *Human Anatomy*. Depicting the Body from the Renaissance to Today. London: Thames and Hudson, 2006.

Da sobriedade do gesto: o decoro na figura humana cinematográfica

Edson Pereira da Costa Júnior [1]

A figura humana foi submetida a diferentes regimes de representação ao longo da história do cinema. A mudança do período silencioso para o sonorizado demarca claramente dois deles: a passagem do corpo histriônico, potente e ginasta presente nos filmes de Buster Keaton, Charlie Chaplin e outros realizadores para uma figura humana cada vez mais moderada. A voz e a palavra se tornam meios privilegiados para a comunicação dos sentimentos e da vontade dos personagens, relegando ao segundo plano o então exagero da disposição gestual e das expressões fisionômicas típico dos filmes silenciosos.

O reconhecimento de dois regimes de composição da figura humana, um antes e outro depois da chegada do som no cinema, [2] é plausível, porém restrito, haja vista as múltiplas matrizes de composição do corpo tanto nos filmes silenciosos como nos sonorizados. Mais do que apresentar um inventário deste polimorfismo, o que gostaríamos de discutir no presente artigo são suspeitas a propósito de um tipo de manifestação singular da figura humana cinematográfica.[3] Referimo-nos a filmes em que o corpo é trabalhado por meio de uma série de contenções: no lugar de atender a um naturalismo segundo o qual os gestos da figura correspondem aos gestos do homem real, este corpo parece coagido por forças invisíveis. Seus movimentos são limitados. O caminhar, os gestos e as demais ações humanas são impregnados ora por uma rigidez ora pelo comedimento excessivo da expressividade corporal.

Identificamos tais propriedades, de diferentes formas, em filmes de realizadores como Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Monte Hellman (particularmente em *Two-Lane Blacktop,* 1971), Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Eugène Green e Pedro Costa (sobretudo a partir de *Juventude em marcha,* 2006). É um espectro amplo de diretores e cujas respectivas obras compõem microuniver-

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 Jacqueline Nacache conta que mesmo antes do som alguns diretores já exigiam performances mais comedidas dos atores, nas quais a harmonia graciosa do movimento triunfava sobre a ênfase, num apuramento da forma expressiva e gestual. Ver NACACHE, Jacquelie. **O ator de cinema.** Lisboa: Texto e grafia, 2012, p.42.

3 O presente texto faz parte de um projeto em desenvolvimento, portanto, apresentaremos hipóteses que ao longo dos próximos anos de pesquisa serão examinadas.

sos estéticos tão singulares como complexos. Não obstante, alguns de seus filmes mantêm correspondências pontuais – se não nas motivações que os impelem, pelo menos na economia figurativa dos corpos que criam – a partir das restrições impostas à figura do homem.

Dado o espaço que dispomos, iremos nos concentrar em um destes realizadores, o japonês Yasujiro Ozu.

O elogio da moderação

Com uma vasta filmografia que se estende do cinema silencioso ao sonoro, atravessando desde filmes de espadachim[4] e gângsteres até comédias e (melo) dramas familiares, dificilmente seria possível tratar da obra de Ozu pelo prisma da uniformidade. Ainda que admitamos tal ressalva, é possível identificar ao longo de sua produção o paulatino desenvolvimento de um sistema formal que atinge seu refinamento máximo no final da década de 1940, a partir de *Pai e filha* (*Banshun*, 1949). Situaremos nossa problematização a respeito da figura humana neste período final de sua obra.

A característica que inicialmente se sobressai nos corpos de Ozu é a economia do movimento**.** Encontramos seus personagens agindo com moderação, geralmente sentados e conversando sobre os assuntos mais banais: família, trabalho e lembranças. Quando se levantam, é para ir de um lugar a outro, onde, novamente, irão se sentar e conversar. Esse comportamento se repete metodicamente em obras como *Pai e filha*, *Começo da primavera* (*Soshun*, 1956), *Flor do equinócio* (*Higanbana*, 1958), *Ervas flutuantes* (*Ukigusa*, 1959), *Dia de outono* (*Akibiyori*, 1960), *Fim de verão* (*Kohayagawe ke no aki*, 1961) e *A rotina tem seu encanto* (*Sanma no aji*, 1962).[5] Com o avançar da carreira de Ozu, a tendência é que os movimentos fiquem cada vez mais limitados, até que nos últimos filmes a figura humana esteja quase sempre sentada.

Salvo algumas exceções, como a famosa sequência de *Pai* e *filha* em que a personagem de Setsuko Hara passeia de bicicleta com um amigo, em um momento de êxtase e puro dispêndio de energia atípicos nesta fase final de Ozu, na maior parte das vezes os movimentos são orientados

4 Mesmo que apenas uma vez, em seu primeiro filme, hoje inacessível, o diretor trabalhou com o gênero de aventura *chambara*, referente aos filmes de espadachim.

5 Desta última fase de Ozu, *Bom dia* (*Ohayo*, 1959) talvez seja o filme que menos se adeque a essa estrutura. Protagonizado por crianças, nele não encontramos, com tanta frequência, a contenção da gestualidade e dos movimentos.

por finalidades precisas: ir a um lugar, buscar um objeto. A ação corporal gratuita e o descomedimento gestual são evitados, como se carregassem consigo o risco da imprudência, a violação de uma ordem maior.

A tendência ao estatismo e a moderação dos movimentos são alinhadas à sobriedade e ao equilíbrio dos personagens na expressão das paixões. Diante de situações dramáticas ou cômicas, a mímica é controlada e as tensões minimizadas. As figuras humanas de Ozu mantêm a expressão fisionômica e os gestos em tom uniforme, sem esgares e arroubos intempestivos. Em *Fim de verão*, mesmo na cena em que a personagem Fumiko discute com o pai, acusando-o de estar se encontrando com uma antiga amante, ambos limitam a gestualidade a movimentos sutis, quase imperceptíveis do corpo, como se estivessem tendo uma conversa banal. A mudança de temperamento das figuras, visualmente, passa despercebida. Fumiko, sentada em seiza, com as mãos sobre as pernas, mantém-se na mesma postura durante toda a discussão. Breves meneios de cabeça, quando dirige ao pai a palavra, são o único gesto a quebrar com o seu estatismo. Já o pai permanece ora se ventilando com um abanador, ora repousando o objeto no chão. Seu movimento mais drástico é se virar parcialmente para o lado, evitando o olhar de Fumiko. A fisionomia das figuras beira o impassível. O modo mais notável de acompanhar os humores e as perturbações do espírito dos personagens é pela variação, mesmo que mínima, da voz.

Dia de outono e *A rotina tem seu encanto* são igualmente representativos do regime de moderação que acomete as figuras. Com enredos similares, acompanhamos nos filmes a história de fraternidade entre pais e filhos, e a futura separação deles em decorrência de um casamento: os filhos saem de casa para morar com seus conjugues, enquanto os pais amargam a solidão da velhice e o peso do tempo fugidio. Dentro do problema que aqui tentamos desenvolver, é importante reparar como se comportam as figuras nas cenas finais. No caso de *Dia de outono,* a mãe aparece sozinha, entre as sombras da casa, preparando-se para dormir. Com o olhar para o fora de campo, uma ligeira tristeza serpenteia pelo rosto dela e toma forma em seus olhos marejados. A sobriedade é patente: não há soluço, choro ou qualquer gesto intenso. O epílogo de *A rotina tem seu encanto*, por sua vez, mostra o pai em estado ébrio depois do casamento da filha, a perambular pela casa com os olhos também marejados. Indo em direção ao fundo do quadro fílmico, atravessando zonas de luz e sombra, ele se senta curvado, quase de costas para a câmera, (re) enquadrado pela exímia

composição visual de linhas horizontais e verticais criadas pela arquitetura interna da casa. Nas duas cenas descritas, Ozu impõe uma posologia rigorosa no modo como as figuras exprimem suas paixões, recobrindo a expressividade do corpo com o véu da serenidade.

Cientes deste desempenho singular dos personagens, questionamo-nos: o que motiva sua moderação? A que ordem responde o corpo?

É comum encontrarmos comentadores, críticos e teóricos tentando justificar muitas das escolhas estéticas de Ozu por meio da cultura nipônica. Sob tal perspectiva, a moderação da figura humana seria nada mais que um reflexo da conhecida polidez e serenidade dos japoneses. [6] Do nosso ponto de vista, mais do que um guia absoluto que envolve e emoldura os filmes do exterior, limitando-os a um redobramento do mundo real, a influência cultural deve ser vista com ressalvas. Filmes de diretores conterrâneos e contemporâneos, como Mikio Naruse, Noboru Nakamura, Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa, são impregnados pela história e cultura do Japão, mas guardam notáveis diferenças entre si e em relação à obra de Ozu no que tange à disposição da figura humana, especificamente, ou à *mise en scène*, em termos gerais. Mesmo com toda a mesura dos personagens, percebemos mais naturalidade, mobilidade e expressividade corporal nos filmes daqueles realizadores do que nos de Ozu. [7]

A base para a moderação que às vezes beira o estatismo e restringe os gestos e as manifestações fisionômicas da figura humana em *Dia de outono, Fim de verão, A rotina tem seu encanto* e em porção considerável dos últimos filmes de Ozu parte, supomos, de uma ordem estética minuciosamente construída, cuja ação não é absorver integral e transparentemente a cultura japonesa, mas submetê-la à lei da criação, ao gesto artístico. É seguindo nesta direção que Alain Bergala repara, ao comentar a reação da imprensa francesa a *Era uma vez em Tóquio*, uma tendência a analisar o filme como *hiperbaziniano*, "um cinema da intervenção mínima, do plano-sequência, da 'janela aberta' sobre o mundo da vida cotidiana, ou seja, um tipo de grau zero da enunciação" [8], quando, na verdade, o filme é decupado com certa violência e possui um sistema de enunciação

6 A propósito disso, ver o capítulo "Mesuras", em: BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p.83

7 Uma comparação mais detalhada da representação da figura humana nos filmes de Mikio Naruse, Noboru Nakamura, Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa, em relação aos de Ozu, merece um debate à parte que, dado o espaço disponível e o foco de interesse do presente texto, não é possível de ser realizado aqui.

8 BERGALA, Alain. O homem que se levanta. IN: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André. **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990, p.98.

tão rigoroso a ponto de ser comparável, em certos aspectos, ao de realizadores como Hitchcock. Bergala estende essa compreensão a outros filmes de Ozu, nos quais os princípios que presidem as tomadas preexistem soberanamente ao que vai ser mostrado no plano.

> O quadro, o ponto de vista, o nítido e o desfocado, todo o dispositivo da filmagem manifesta sua anterioridade e uma relativa arbitrariedade em relação ao filmado e a seus caminhos. Poderíamos multiplicar os exemplos, que atestariam todos uma mesma recusa radical de Ozu: a de naturalizar ou diegetizar a enunciação. Esse princípio, segundo o qual o dispositivo de enunciação deve preceder o enunciado e nunca fingir submeter-se a ele, me parece sustentar a maior parte das decisões estéticas de Ozu.[9]

Para compreendermos a figura humana ou quaisquer outros componentes dos filmes de Ozu, é necessário, antes, tentar identificar as leis que regem este dispositivo de enunciação criado e depurado ao longo de sua filmografia.

Um pequeno planeta chamado Ozu: da figura humana à composição visual

Um ponto central no programa de Ozu é a predileção por planos fixos. Percorrendo sua filmografia, reparamos que os movimentos de câmera como *travellings* e panorâmicas são paulatinamente abandonados a partir dos anos 1932 e 1933, até serem extintos nos últimos filmes. Essa progressiva redução da mobilidade "coincide com a sistemática organização do quadro em unidades geométricas, em torno das quais se articula a composição" [10]. Isso implica dizer que as linhas horizontais e verticais criadas pela arquitetura dos espaços internos (casas, bares e restaurantes) ou mesmo pelas paisagens tornam-se elementos cada vez mais presentes, corroborando para a fragmentação visual e os consequentes (re) enquadramentos das figuras humanas pelo cenário, como se cada personagem tivesse uma porção reservada, e demarcada graficamente, do quadro fílmico para si, tal como apontamos na cena final de *A rotina tem seu encanto*, ou como reparamos nos planos abaixo:

9 *Ibid*, p.100.

10 SANTOS, Antonio. Yasujiro Ozu : Elogio del silencio. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p.68.



Figura 01 - Yasujiro Ozu. Pai e Filha. 1949



Figura 02 - Yasujiro Ozu. Bom dia. 1959.



Figura 03 - Yasujiro Ozu. Ervas flutuantes. 1959.



Figura 04 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.

Paralelamente à fixidez do plano, Ozu opta por filmar de um ângulo baixo e com lente de 50 mm, a mais próxima da visão humana e cuja distorção do campo visual é reduzida. Experimentando uma série de combinações entre as figuras, o cenário e os objetos, o diretor prioriza o equilíbrio da composição visual a partir de arranjos simétricos, harmoniosos e geométricos. A manutenção deste equilíbrio é indispensável: se há o movimento de um personagem que possa vir perturbar o enquadramento ou a relação entre a figura humana e os demais elementos cênicos, é preferível fazer um corte a mover a câmera. Assim, quando um personagem se levanta, a câmera permanece fixa e apenas no plano seguinte, feito de outra perspectiva, a figura é enquadrada dentro de uma nova composição – tão equilibrada como a anterior.

O controle soberano de Ozu sobre cada detalhe da imagem compreendia desde as etapas de produção até a realização dos filmes. O diretor se ocupava da seleção dos espaços externos, supervisionava a construção dos cenários e desenhava esboços e *storyboards* por meios dos quais

representava os planos que posteriormente seriam filmados.[11] Ozu caminhava pelo *set* alinhando cada posição da câmera e, com o olho no visor, demarcava as posições dos personagens. O mesmo cuidado dedicava aos objetos, organizando-os demoradamente dentro do quadro até encontrar o lugar ideal. Quando finalmente o plano estava pronto, ninguém podia ousar tocar na câmera.[12]

A sinalização para o comedimento dos personagens também vinha do próprio diretor. Ozu fazia vários ensaios com os atores, exigindo que removessem o excesso de emoção. "Livrem-se de toda a dramaticidade e mostrem um personagem triste; sem usar o drama, façam a audiência sentir a emoção", dizia o diretor. Entre os modelos que usava como referência, mencionava cenas de Bette Davis em *Pérfida* (*The little foxes,* 1941, de William Wyler) e de Henry Fonda em *A paixão dos fortes* (*My darling Clementine*, 1946, de John Ford), nas quais a interpretação era impassível e o gesto reduzido ao essencial. [13]

Estas escolhas estéticas e etapas do processo de criação compõem apenas um átimo do sistema normativo que rege e organiza o programa de Ozu. Ainda assim, elas são suficientes para fundamentar nossa hipótese a respeito da constituição da figura humana: a de que a moderação dos movimentos e da expressividade é resultado direto da submissão do corpo à composição visual. A concisão da gestualidade e das demais ações exige menos mobilidade da câmera e permite que a figura se ajuste com precisão ao espaço geometrizado, pois a moldura criada pelas linhas horizontais e verticais promove uma integração entre objetos, cenários e homens, tratados como parte de um mesmo todo pictórico. Deste modo, além de pertencerem ao universo dramático, os personagens assumem a forma de figuras, corpos de luz e cores que contribuem para a compreensão do plano cinematográfico como uma tela de pintura.

A interdependência entre a figura humana e os demais aspectos da imagem reflete na expressividade das cenas. Momentos dramáticos em que o corpo reprime as emoções são compensados pelas dinâmicas de luz e sombra, disposição das linhas do quadro e organização dos espaços. Nas cenas finais de *Dia de outono* e de *A rotina tem seu encanto*, descritas anteriormente, os sentimentos dos personagens ecoam na plasticidade do plano, com as sombras que se apoderam das respectivas casas vazias, nas quais cada cômodo é marcado pela lembrança do filho que foi embora.

11 SANTOS, Antonio. Yasujiro Ozu : Elogio del silencio. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005

12 BORDWELL, David. Ozu and the poetics of cinema. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

13 *Ibid.*p.85

O espaço físico permanece em toda sua concretude como marca do tempo, o traço do que já não existe mais.

Ainda sobre esta correlação entre a figura e o domínio do pictórico, percebemos que a moderação do corpo colabora para a placidez das imagens e estabilidade do arranjo. É comum que nos planos contendo um personagem o corpo ocupe o centro do quadro (às vezes frontalmente, em diálogos filmados em campo-contracampo) e, quando em grupos, as figuras sejam distribuídas de modo simétrico ao longo do espaço; enfileiradas em composições geométricas; ou colocadas em posições mais à frente ou mais ao fundo da imagem, criando variações de escala. Encontramos algumas destas configurações em *Fim de verão*:

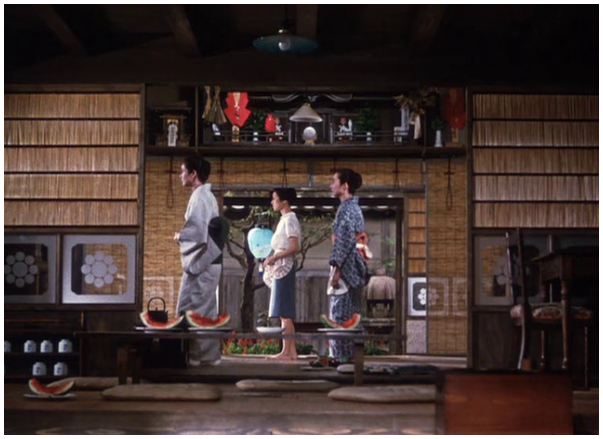


Figura 05 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.



Figura 06 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.



Figura 07 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.



Figura 08 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.

Um tipo recorrente de combinação criada é o *sojikei*, ou figuras espelhadas, similares. Trata-se de um procedimento existente pelo menos desde filmes como *Coral de Tóquio* (*Tôkyô no kôrasu*, 1931), e que consiste em mostrar dois personagens com a mesma postura e realizando si-

multaneamente os mesmos gestos, numa espécie de arabesco cinético. Além de resultar em *gags* e rimas visuais, o uso do *sojikei* por Ozu demonstra plasticamente a harmonia e o entendimento que existe entre dois personagens, tal como acontece entre marido e esposa em *Coral de Tóquio*, entre pai e filho em *Era uma vez um pai* (*Chichi ariki*, 1942), e entre Akiko e Noriko em *Fim de verão*.

É importante notarmos que os filmes realizados por Ozu no seu primeiro decênio em atividade – pelo menos, os que hoje são acessíveis –, como *Dias de juventude* (*Wakaki hi,* 1929) e *Coral de Tóquio*, apresentam a figura humana com movimentos menos hieráticos, transitando com mais liberdade dentro do quadro e distribuídas no campo visual sem tanto rigor em relação ao equilíbrio com os elementos cênicos ou demais personagens. Se nos últimos filmes os planos alcançam o apogeu da beleza pictórica, exigindo da figura humana uma performance moderada, de modo a se integrar organicamente ao espaço e por consequência preservar o equilíbrio dele, no início de sua carreira a composição não é organizada com severidade, seja por não constituir uma prioridade, seja pelo apuro que só viria com o amadurecimento estilístico do diretor.

Além da estabilidade das imagens, a moderação da figura humana está em conformidade com o ritmo impresso nos filmes de Ozu. O comportamento dos corpos é fundamental para a construção do ritmo compassado, vagaroso e imperturbável por meio do qual os temas comuns ao diretor – a família, o trabalho, os rituais (de vida e de morte), a impermanência dos seres – são tratados sob o signo da candura, como eventos próprios aos seres humanos e, por isso mesmo, aceitos com resignação, sobriedade, sem arroubos e esgares. O comedimento da emotividade da mãe de *Dia de outono* e do pai de *A rotina tem seu encanto*, depois de se separarem dos respectivos filhos, ecoa esta ordem de mundo em que nada pode causar desalinho e, por isso, não há espaço para a infelicidade. Tal como a composição das imagens, o pequeno planeta em que vivem os seres e as histórias de Ozu deve ser harmonioso e sereno. O homem e seu corpo promovem e refletem esta configuração, assumindo um decoro tanto em relação ao universo dramático, como aos matizes pictóricos e rítmicos.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **O império dos signos.** Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins

Fontes, 2007

BERGALA, Alain. O homem que se levanta. IN: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André. **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990.

BORDWELL, David. ***Ozu and the poetics of cinema***. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema.** Lisboa: Texto e grafia, 2012.

SANTOS, Antonio. ***Yasujiro Ozu: Elogio del silencio***. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

A fotografia no museu histórico e no museu de arte: A assimilação das imagens de Theodor Preising em coleções do Museu Paulista e do MASP

Eric Danzi Lemos[1]

Pretendemos analisar o colecionismo de imagens produzidas pelo fotógrafo Theodor Preising (1883-1962) em dois contextos institucionais distintos: em um museu histórico e em um museu de arte. No Museu Paulista da USP, o conjunto de fotografias de Theodor Preising que tomaremos como objeto de estudo, foi incorporado em 1991, procedente da coleção de uma família de imigrantes alemães, os Wanschel. Trata-se de cinquenta e duas fotografias contendo registros da paisagem natural, rural e urbana do estado de São Paulo durante a década de 1920. No Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) as imagens de autoria do fotógrafo alemão naturalizado brasileiro, foram adquiridas em 2004, na ocasião da 13ª edição da coleção Pirelli/MASP de Fotografia, provenientes do arquivo sob custódia dos herdeiros, Douglas e Lúcia Aptekmann. As sete fotografias incorporadas pelo MASP foram produzidas por Theodor Preising entre as décadas de 1920 e 1940, sendo cinco registros do estado de São Paulo e dois do estado do Rio de Janeiro.

Partindo da reconstituição da história pregressa das fotografias, do contexto de produção até as incorporações institucionais, pretendemos comparar as posturas dos museus. Além da contextualização e da identificação dos modelos de recepção adotados pelas instituições, também fará parte de nossa abordagem observar as relações entre os colecionadores e os museus, bem como as implicações desse deslocamento da esfera privada para a esfera pública. Por fim, lançaremos questionamentos acerca de elementos que habilitam as imagens para as apropriações e como se processam as relações dos objetos musealizados com as narrativas históricas que suscitam.

No Museu Paulista da USP, as fotografias de Theodor Preising podem ser encontradas, principalmente, na coleção Victor Wanschel[2]. A coleção é formada por 15 álbuns, totalizando 140 fotografias que registram a paisagem natural, rural e urbana do estado de São Paulo durante a década de 1920. Os álbuns seguem o formato 18 x 24 cm, possuem encadernação em papelão e variam

1 Mestrando em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) / Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 Também existem fotografias avulsas na coleção Mário Neme e em outras coleções no formato postal, no entanto, não trataremos destes objetos neste estudo.

em relação à quantidade de fotografias, podendo conter 6, 10 ou 12 imagens. Dos 15 álbuns que formam a coleção, 5 certamente foram produzidos pelo fotógrafo Theodor Preising, somando ao todo 52 fotografias[3].

O conjunto foi adquirido pelo Museu Paulista da USP em 1991 e encontra-se depositado no Serviço de Documentação Textual e Iconografia (SVDHICO). Segundo Victor Wanschel, ex-proprietário da coleção[4], os álbuns pertenceram ao seu pai, Pínias Wanschel (?-1968), alemão da região da Bavária que teria chegado a São Paulo em 1924. Pínias Wanschel era médico e foi proprietário da Livraria Alemã Seminário localizada na antiga Rua do Seminário, 30[5]. Pínias Wanschel teria sido amigo de Theodor Preising e por volta de 1930 comercializava álbuns produzidos pelo fotógrafo em sua livraria. Ainda segundo Victor Wanschel, os álbuns eram frequentemente adquiridos por imigrantes que os enviavam aos parentes na terra natal.

A prática colecionista de Pínias Wanschel na década de 1930 guarda relação com o estatuto da fotografia na época. Sendo assim, Pínias Wanschel colecionou os álbuns com características da destinação original que tiveram, ou seja, foram preservados os conjuntos temáticos que eram vendidos como souvenir em livrarias no centro de São Paulo para imigrantes ou locais interessados em adquiri-los como lembrança. Esta condição de souvenir colecionável contribuiu para a preservação dos conjuntos até a década de 1990 quando foram comprados pelo Museu Paulista da USP.

A década de 1990 marcou um período de reestruturação das linhas de pesquisa e das políticas de aquisição de acervo do Museu Paulista da USP quando se estabeleceu como museu histórico[6]. Se anteriormente o acervo iconográfico era formado majoritariamente por doações particulares e encomendas públicas de pinturas pois estas tinham a condição e o estatuto de melhor representar períodos históricos, a partir da década de 1990 a instituição recebeu por doação ou por compra suas mais importantes coleções fotográficas. Como, por exemplo, a coleção Militão Augusto de Azevedo, recebida por doação em 1996. Também entraram no período as coleções

3 Em relação aos outros 10 álbuns, apesar da autoria ter sido atribuída a Theodor Preising, 7 são anônimos e não apresentam marcas ou indícios de autoria e outros 3 apresentam nas capas as iniciais "O. A.", que acreditamos ser uma referência ao fotógrafo austríaco Ottokar Achtschin (1868?-1932?). Por recorrência de fotografias entre os álbuns anônimos e os que possuem as iniciais O. A., é provável que os 10 álbuns que não possuem a marca do fotógrafo Theodor Preising tenham sido produzidos por Ottokar Achtschin.

4 Informações extraídas do Banco de Dados Informatizado do Museu Paulista da USP.

5 Ativa entre 1924 e 1950, a livraria se tornaria em 1946 a editora Cornélio Pires Ltda., após a aquisição dos direitos autorais do escritor Cornélio Pires (1884-1958).

6 Miyoko Makino, Shirley Ribeiro da Silva, Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho, O serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista, In, Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 10/11, n. 1, 2002-2003, p. 263.

de retratos: Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Orôncio Vaz de Arruda. E entre 2000 e 2001 foram incorporadas as coleções Dana Merrill e Werner Haberkorn (apesar dos trâmites terem iniciado em 1997).

O período entre as décadas 1970 e 1980 no Brasil foi marcado pelo surgimento de uma grande movimentação no que diz respeito à identificação e a valorização de coleções fotográficas especialmente as do século XIX[7]. A valorização ocorreu tanto por parte de instituições públicas e privadas como no âmbito do mercado de arte e de antiquariato. Esta "redescoberta" da fotografia desencadeou uma série de publicações relacionadas ao assunto em diversas áreas. Dado o desconhecimento anterior e a escassez de publicações, a produção historiográfica sobre a fotografia priorizou a busca por feitos pioneiros e o estabelecimento de cânones.

Em 1990 também teve início a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia a partir de um projeto conjunto envolvendo o MASP e a filial brasileira da empresa Pirelli. O empreendimento desde sua origem teve como objetivo construir um panorama representativo da fotografia contemporânea nacional. A coordenação ficou a cargo de Anna Carboncini e as tarefas de pesquisa, seleção e aquisição estiveram sob a responsabilidade de um conselho deliberativo formado por representantes do museu, da empresa patrocinadora e especialistas em fotografia. O conselho foi inicialmente formado por: Boris Kossoy, Fábio Magalhães, Mario Cohen, Pedro Vasquez, Piero Sierra, Rubens Fernandes Junior, Thomaz Farkas e Zé de Boni.

Com exceção de Fábio Magalhães que na época era o chefe de conservação do MASP, de Mario Cohen, proprietário da agência publicitária detentora da conta da Pirelli no Brasil e de Rubens Fernandes Junior, os outros cinco integrantes do conselho tiveram produções fotográficas incorporadas pela coleção em suas edições anuais. Sendo assim, formou-se um grupo de fotógrafos e de especialistas em fotografia com a incumbência de definir critérios de julgamento da fotografia e, de certa maneira, sugerir o estabelecimento de um cânone a partir da constituição de uma coleção institucional.

Até a 19ª edição realizada em 2012, a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia totalizava 1147 imagens de 297 autores. A primeira edição da coleção foi levada ao público em 1991 e reuniu 60 fotografias de 18 produtores como: Claudia Andujar, Cristiano Mascaro, J. R. Duran, Mario Cravo

7 Vânia Carneiro de Carvalho, Solange Ferraz de Lima, Maria Cristina Rabelo de Carvalho, Tânia Francisco Rodrigues, Fotografia e História: ensaio bibliográfico, In, Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, vol. 2, jan./dez., 1994, p. 263.

Neto, Sebastião Salgado, entre outros. Além da mostra no espaço expositivo do MASP, foi definida a impressão de um catálogo, contendo textos introdutórios assinados pelos membros do conselho deliberativo e reproduções das imagens adquiridas juntamente com um breve perfil biográfico dos autores. As edições seguintes da coleção mantiveram o mesmo padrão de catálogo.

Na 13ª edição em 2004, sete fotografias produzidas por Theodor Preising foram integradas à coleção Pirelli/MASP. Na mesma ocasião foram incorporadas fotografias de Carlos Carvalho, Delfim Martins, Francisco Aszmann, Mazda Perez, Pedro Martinelli, entre outros. As sete fotografias adquiridas pela coleção foram produzidas por Theodor Preising entre as décadas de 1920 e 1940, conforme a catalogação realizada. O conjunto reúne cinco imagens contendo registros do estado de São Paulo e duas do estado do Rio de Janeiro. As reproduções que integram a coleção foram obtidas a partir de imagens custodiadas por Douglas Aptekmann, bisneto do fotógrafo e sua esposa Lúcia, atuais herdeiros do arquivo que totaliza 15.061 imagens.

Podemos considerar que a prática colecionista de fotografias de maneira sistemática pelo MASP instituiu e foi instituída por um discurso legitimador da chamada "fotografia de autor" como manifestação autônoma com o intuito de marcar sua especificidade como meio. No entanto, vale lembrar que além da assimilação da chamada fotografia de autor, processava-se desde as décadas anteriores, outra via de legitimação institucional da fotografia por meio da arte conceitual e de práticas artísticas de caráter experimental em espaços como, por exemplo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)[8].

Como primeira distinção entre a assimilação de fotografias por um museu histórico e por um museu de arte, podemos destacar que nos museus de arte, a fotografia tende a ingressar em função de suas qualidades formais associadas à autoria, enquanto nos arquivos e museus históricos privilegia-se, geralmente, as séries fotográficas pelo conteúdo registrado e pela capacidade narrativa[9]. Do ponto de vista patrimonial, é interessante notar que o Museu Paulista possui "vintages", ou seja, reproduções fotográficas geradas a partir de negativos originais pelo fotógrafo Theodor Preising quando ainda estava em vida. Por sua vez, o MASP produziu cópias contemporâneas,

8 Helouise Costa, Da fotografia como arte à arte como fotografia: reflexões sobre curadoria e museu, Tese (Livre-Docência em Teoria e Crítica de Arte) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 111.

9 Solange Ferraz de Lima, A pesquisa com fotografia no Museu Paulista: construção de banco de imagens e coleções de retratos, In, Seminário Memória e Patrimônio em Dois Cliques: a pesquisa com imagens em contextos museológicos, II Clique: a pesquisa com imagens fotográficas, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2008.

algumas a partir de negativos e outras a partir de reproduções fotográficas de cartões-postais custodiados pelos herdeiros.

Outra consideração a ser feita, é que o Museu Paulista preserva as séries formando narrativas, como planejadas no contexto de produção e conservadas por seus antigos proprietários. Na coleção Pirelli/MASP, as fotografias de Theodor Preising foram colecionadas de modo avulso, sem referência às séries das quais fazem parte. É possível associar tal procedimento à própria proposta da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia que considera as imagens adquiridas "como obras de autor" e as desvincula de suas eventuais aplicações utilitárias.

Embora esta prática esteja relacionada diretamente com um esforço gradativo de atribuir à fotografia a mesma importância das demais artes visuais, a destacada ênfase para a autoria confere uma condição de autonomia para as imagens, provocando o deslocamento do interesse para longe das condições de produção e circulação. Esta abordagem relega para segundo plano aspectos fundamentais da biografia das imagens que em muitos casos não foram originalmente produzidas para serem exibidas emolduradas na parede de um museu. Ainda que as imagens estejam sujeitas à apropriação e à migração de circuito, uma instituição museológica não pode se eximir da tarefa de controlar e explicitar as operações de significado envolvidas em sua prática colecionista.

Outro aspecto que pode ser abordado está relacionado com a preservação da marca comercial do fotógrafo Theodor Preising. Nas fotografias que integram os álbuns da coleção Victor Wanschel do Museu Paulista, percebe-se, além da marca do fotógrafo no canto inferior direito, a presença de legendas manuscritas. As inscrições eram feitas no negativo pelo lado da emulsão de modo que ficassem registrados em todas as reproduções realizadas. Na coleção Pirelli/MASP, todas as imagens que continham a marca comercial do fotógrafo ou legendas foram editadas de maneira que não ficassem visíveis, como podemos observar no catálogo e na versão eletrônica da coleção disponibilizada da internet.

Ainda que o procedimento realizado pela coleção Pirelli/MASP possa ser justificado como opção estética para fins de exposição e publicação do catálogo, a intervenção não ocorre sem implicações, uma vez que retira uma evidência do caráter comercial e massificado das fotografias no contexto produção. Explicitar a apropriação de uma produção fotográfica da primeira metade do século XX no âmbito comercial incorporada a um museu de arte contemporaneamente, contribui-

ria significativamente para a compreensão do circuito social da fotografia. Principalmente nos dias de hoje em que a musealização proporciona valorização e mercadorização das imagens.

Para concluir, em relação à realização da memória privada na esfera pública, observamos no colecionismo praticado pelo MASP a preocupação maior em construir um discurso e uma memória da fotografia como expressão autônoma respaldado pela coleção institucional. Os fotógrafos da primeira metade do século XX quando incorporados, na maioria das vezes, foram negligenciados quanto às particularidades de suas produções e em uma construção teleológica, tratados como se tivessem preparado o terreno para os fotógrafos contemporâneos que estavam por vir. Por sua vez, a empresa multinacional Pirelli conseguiu imprimir e ativar sua marca a cada edição realizada num espaço público com lei de incentivo federal (Lei Rouanet).

No Museu Paulista, por existir a preocupação com a preservação do princípio de proveniência, as coleções na maioria das vezes recebem o nome de seus antigos proprietários. Esta prática, de certa maneira, também pode ser considerada como uma publicização institucional de memórias privadas, no entanto, o procedimento além de manter dados do contexto de produção e circulação que são importantes, também incentiva doações que muitas vezes não seriam realizadas anonimamente. Contudo, sabe-se que as práticas curatoriais da instituição não são estanques, vale destacar também que na mobilização dos objetos prioriza-se os problemas históricos e a explicitação do percurso dos objetos até se tornarem documentos históricos no contexto institucional. Em suma, é importante que nos espaços que se dispõem a expor ao público coleções fotográficas, os contextos e os próprios critérios de institucionalização estejam sempre explicitados, mais do que a celebração e a evocação para que se crie condições para a promoção de consciência histórica crítica.

Referências bibliográficas

CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de; CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de; RODRIGUES, Tânia Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, vol. 2, jan./dez., 1994, p. 253-300.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: reflexões sobre curadoria e museu. Tese (Livre-Docência em Teoria e Crítica de Arte) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

KELSEY, Robin. Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan. Études Photographiques, n. 14, jan., 2004, p. 4-33.

LIMA, Solange Ferraz de. A pesquisa com fotografia no Museu Paulista: construção de banco de imagens e coleções de retratos. In: Seminário Memória e Patrimônio em Dois Cliques: a pesquisa com imagens em contextos museológicos, II Clique: a pesquisa com imagens fotográficas. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2008.

MAKINO, Miyoko; SILVA, Shirley Ribeiro da; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia. O serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 10/11, n. 1, 2003, p. 259-304.

O Realismo em Rossellini e Manet: um apelo ao sublime na imagem

Evandro José dos Santos[1]

Em paralelo ao fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Roberto Rossellini produz aquela que viria a ser a primeira obra de sua trilogia[2] neorrealista: *Roma, Città Aperta* (1945). O estado de decadência por que passava a Itália naquele momento era o mesmo vivenciado por grande parte da Europa, e foi este o pano de fundo apropriado por Rossellini para desenvolver o trabalho que assinala uma nova estética do Realismo apresentada a partir do dispositivo técnico do cinema. Nada além da imagem cinematográfica poderia expor de forma tão aguda o drama e todo o sofrimento vivenciado por milhares de pessoas naquela época, pois as técnicas fotográficas, por sua própria gênese objetiva, assumiram um papel político de denúncia, que outrora também pertenceu à pintura, como em *A execução de Maximiliano* (1867), de Édouard Manet, por exemplo.

O Neorrealismo italiano, assim como a pintura realista do século XIX, é o exemplo da exploração máxima de um desejo, não por uma representação realista, mas sim, por uma arte que leva a uma ideia de realidade, através de artifícios, que estão para além de uma representação fidedigna da mesma. Esta compreensão particular acerca do «realismo», empregado em ambos os movimentos, Realismo e Neorrealismo[3], vai de encontro à ideia que faz parte do senso comum e que emprega o referido termo para classificar ou identificar a representação realista na arte.

No ano da produção de Rossellini, a cristalização da ideia de uma arte anti-naturalista, surgida pouco antes do início da Primeira Grande Guerra (1914-1918) e amplamente explorada pelas vanguardas artísticas modernistas, já perdia força justamente pela imposição das imagens técnicas[4] como meio de produção artística. Com a fotografia e o cinema, temos um retorno da concepção de

1 Universidade Federal do Rio Grande; Licenciado em Artes Visuais pela FURG e Graduado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra.

2 *Roma città aperta* (1945); *Paisà* (1946); *Germania anno zero* (1948).

3 O Neorrealismo italianofoi um movimento cinematográfico que surgiu na Itália durante a primeira metade do século XX, como uma reação ao pós-guerra, com o objetivo de retratar o cotidiano longe do estilo histórico e musical imposto pelo fascismo. O primeiro filme referenciado ao gênero foi *Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini.

4 Utilizo aqui o mesmo termo empregado pelo teórico Vilém Flusser (1920-1991), em sua obra *O universo das imagens técnicas*. Flusser classifica a imagem produzida a partir de dispositivos tecnológicos, como a fotografia, por exemplo, como um "acidente programado", pois são produzidas a partir de aparelhos automatizados que não criam nada além daquilo para que foram programados para fazer. A afirmação, ao mesmo tempo em que questiona a autenticidade do tão defendido "olhar fotográfico", aponta para a virtualidade do cinema, que existe em potência (imagem) e não em ação (empiricamente).

arte enquanto mimese, a qual, por séculos, até a chegada da pintura abstrata, parecia ser absoluta. É justamente por se tratar de uma cópia altamente fiel do real que, no espectador, se converte em uma ilusão, desde as primeiras imagens gravadas pelos irmãos Lumière em *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) à descrição do cinema como reprodutor da realidade.

O cinema elevou ao máximo a questão da representação realista, sempre presente no mundo da arte. A "imagem é realista na medida exata em que é uma ilusão bem sucedida, levando o observador a supor que é o que representa, ou que tem suas características" [5]. Essa simples observação feita por Nelson Goodman (2006) aponta para aquilo que acredito estar, na mesma medida, presente em toda a produção cinematográfica – a cópia (semelhança) e a ilusão (engano). No cinema, "a medida do realismo é a probabilidade de confundir a representação com o representado" [6]. No entanto, tal fato não diz respeito exclusivamente ao dispositivo tecnológico e altamente fiel da câmara, mas, antes de tudo, a uma construção mental do espectador, numa crença instituída na imagem técnica como realidade inquestionável. Goodman é categórico nesta questão, ao afirmar que a "representação realista, em resumo, não depende da imitação, da ilusão ou da informação, mas da doutrinação" [7].

É nesse sentido que muitos autores afirmaram que o cinema, desde o seu surgimento, se propõe "a criar a ilusão de real" [8]. Certamente uma ilusão ampliada pelos dispositivos tecnológicos, pois a imagem reproduzida por meio de tais dispositivos despertou uma provocação teórica nunca antes presente no mundo da arte. Mesmo a fotografia nunca fugindo a sua condição artificial, evitou que uma confusão se criasse em torno da sua natureza artística, ou seja – a fotografia e, consequentemente, o cinema, são obras de arte justamente por serem objetos representacionais. "Ver uma imagem como imagem impede que seja confundida com outra coisa qualquer" [9], embora tal confusão seja um dos artifícios mais explorados pelo cinema, desde sempre.

Voltando agora à produção de Rossellini e à sua afirmação de realidade, ou melhor, à sua intenção realista, a qual, assim como na pintura de Manet, surge estritamente ligada ao tema da sua produção, pode-se dizer que ela é forjada através de artifícios pontuais e identificáveis na sua

5 GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte*. Lisboa: Gravida, 2006, p.64.

6 *idem*.

7 *idem, ibidem,* p.67.

8 BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.243.

9 GOODMAN, Nelson, *ibidem,* p.64.

obra. Em *Roma, Città Aperta*, com exceção das cenas internas, todas as locações são reais, ou seja, é quase totalmente excluída a instalação de cenários para as gravações. O fato amplia a sensação de realidade no filme que ilustra a miséria e a desordem nas quais a cidade se encontrava. Não acrescenta em nada o fato de o realizador utilizar atores não profissionais para a sua filmagem, pois a questão pouco influencia na composição geral e, para que afete o espectador, vendo no ponto em discussão uma afirmação de realidade, seria necessário que ele soubesse previamente de tal fato.

A simplicidade com que a tragédia do cotidiano é gravada e um enredo sem qualquer segredo ou mistério por revelar é que são responsáveis, na sua grande maioria, para um reconhecimento junto ao público. O bairrismo exagerado e a interação entre as personagens, aliados a outros fatores acima citados, criam uma aura semidocumental no filme. A identificação desses artifícios na produção neorrealista aponta para Andre Bazin e sua afirmação, segundo a qual, "o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios" [10].

A exposição da utilização de artifícios por Rossellini, em suas composições, adverte para o caráter artístico e puramente ficcional das suas obras, assim como as distancia de certas declarações clichês feitas especialmente por espectadores pouco informados. Conforme disse no início desta exposição, a apreensão pela representação realista junto ao espectador dar-se-á antes de tudo por uma construção mental, um desejo de reconhecimento e, principalmente, uma crença. Não poderia ser de outro modo: a construção da realidade empírica dá-se em função da nossa relação com os objetos que conhecemos, com o mundo que nos cerca, ou seja, um cotidiano que é percebido pela nossa visão e demais sentidos, todos os dias. Logo, se o espectador não se envolve com aquilo que é essencialmente importante na obra de arte, sua própria artificialidade acaba por se aproximar de uma compreensão facilmente assimilável, mas que pertence a outra ordem, ligando-se apenas a elementos extremamente superficiais.

Inicio agora uma relação que julgo ser visível entre as obras *Roma, Città Aperta* e *A execução de Maximiliano*, mas que pela simples questão da sua cronologia ou pela própria materialidade distinta, pode passar despercebida para a maioria dos espectadores. Acredito que em todo o trabalho de Rossellini há uma dimensão plástica que se aproxima da pintura. Importa dizer que a aproximação que farei não tem respaldo em qualquer intenção declarada de Rossellini, de se

10 BAZIN, André. *idem, ibidem*

aproximar da pintura realista, muito menos quero propor a ideia de inspiração ou influência. Tais questões são deletérias e irrelevantes.

Manet, assim que teve notícias do fuzilamento do Imperador Maximiliano do México[11], pôs-se a trabalhar de forma compulsiva sobre esse tema, como se algo naquele acontecimento que lhe chamou a atenção pudesse perder-se com a passagem tempo. (Aqui temos a primeira aproximação à produção de Rossellini, que grava *Roma, Città Aperta* quando a guerra mal tinha chegado ao seu fim). As obras de Manet sempre provocaram discussão e até mesmo certa rejeição pelo público e pela crítica da época. O interesse de Manet por uma temática reveladora de episódios da vida moderna não agradava os espectadores da época, mas esse interesse um tanto quanto transgressor de Manet não é senão o espírito realista de suas obras.

Através de relatos e fotografias do sucedido, que chegavam a Paris de forma clandestina, devido à censura relativa ao caso, imposta pelo governo, Manet produziu uma litografia, dois estudos e mais duas telas a óleo de grandes dimensões, nunca expostos e banidos de França. A seguir apresento a pintura principal de Manet sobre o tema em questão, concluída em 1869:



Édouard Manet. A Execução do Imperador Maximiliano. 1868-69. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Alemanha.

11 Em 1864, o arquiduque Maximiliano da Áustria (1832-1867) assumiu o trono do México, tornando-se, assim, o imperador Maximiliano do México, por intermédio de Napoleão III. O objetivo era manter um estado sob o colonialismo francês, mesmo após o período revolucionário. Essa política não foi vista com bons olhos pelo povo francês, pois, entre uma série de outras medidas, o governo foi forçado a aumentar os impostos para financiar tal iniciativa. As tropas francesas que apoiavam o novo imperador do México retiraram-se do país, assim, após esse evento, e já com pouca defesa, Maximiliano e mais dois generais do seu governo foram capturados e fuzilados pela resistência nacionalista, em 19 de junho de 1867, em Querétaro. O incidente levantou uma série de críticas entre os republicanos franceses, dos quais Manet fazia parte, que acusaram o governo francês de traição após uma operação com interesses nefastos. Ver mais em BRULEY, Yves. *Maximiliano do México – Um fantoche francês.*

Dentre todos os elementos realistas que perpassam o filme de Rossellini, destaco algumas cenas dos minutos finais da sua produção que são, pelo menos simbolicamente, muito próximas à pintura de Manet. Na cena do fuzilamento da personagem Don Pietro, interpretada por Aldo Fabrizi[12] há, certamente, conforme veremos a seguir, um mesmo ambiente composicional, que o retratado no fuzilamento do Imperador Maximiliano do México. Ambas as personagens mantêm-se intrépidas frente ao fim eminente que se aproxima e, apesar da tensão que tal momento de enfrentamento com a morte despertaria, os autores decidiram por conceder à cena uma certa serenidade e realçar, assim, a ideia da crueldade e injustiça cometida contra aqueles inocentes.

Também é identificável em ambas as cenas uma fumaça branca envolvendo as personagens que as compõem. Essa fumaça, ao mesmo tempo que constrói um ambiente de certa misticidade, ocultando a brutalidade do fato, evidencia os tiros disparados pelos rifles dos soltados a poucos metros das personagens, que permanecem inalteráveis. A sutileza desse frágil elemento composicional possui uma beleza que não existiria fora do ambiente representacional. Talvez a pequena exposição que faço aqui não consiga, nem vagamente, revelar a força que possuem tais imagens.

Compõe também a cena uma figura que em Manet aparece destacada do lado direito, em primeiro plano. Em Rossellini, a referida figura está oculta, mas surge logo após os disparos contra o religioso. Na pintura, podemos apenas imaginar o que viria a seguir na cena retratada, mas isso não acontece, uma vez que, pela existência de tal personagem no quadro, sabemos o que ela representa e qual será o seu papel. No filme, pela própria lógica da imagem em movimento, a figura revela-se e atua no papel para o qual foi imaginada. Essa figura é o soldado responsável pelo tiro de misericórdia[13].

A seguir as imagens revelam tais acontecimentos:

12 Aldo Fabrizi (1905-1990), ator italiano, diretor de cinema e teatro.

13 Em circunstâncias de uma execução, o tiro de misericórdia é reservado a um executante distinto do pelotão de fuzilamento. Esta figura, por sua vez, é incumbida de deferir um último tiro numa distância ainda mais próxima do condenado, após este já ter sido alvejado pelo pelotão. O tiro de misericórdia serve para a comprovação de que a visita não sobreviverá. Manet dá destaque ao personagem responsável por tal ato em sua pintura, o que nos leva a imaginar a cena que se segue aos disparos. Já Rossellini, após a recusa dos soldados em atingir mortalmente o religioso Don Pietro, apresenta um Capitão Nazi para tal função.



Roberto Rossellini. Roma, Città Aperta. 1945. Print screen (detalhe), aprox. 1h:35min.



Édouard Manet. A Execução do Imperador Maximiliano (detalhe). 1868-69. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Alemanha.

Seguindo a análise das duas produções distintas, escolhi uma cena que merece uma atenção maior pela própria elaboração representativa a que corresponde. Como já disse anteriormente, a afirmação da arte realista dá-se por uma aproximação ao espectador, que está para lá da representação realista que a obra possa suscitar. A temática carregada, em geral, procura demonstrar fatos que concretamente aconteceram e que possuem uma existência além daquilo que está retratado nas imagens. Tudo nos leva a acreditar nos acontecimentos que motivaram os seus produtores.

Não seria demasiadamente pretensioso dizer que a obra de arte só é completa na medida em que tem contacto com aquele que a frui, ou seja, a obra de arte completa-se e ganha existência no espectador. Assim como um acontecimento só tem importância ou, se quisermos, só ganha existência quando vivenciado, ou melhor, visto. Rossellini e Manet querem afirmar mais do que sabem os espectadores reais a respeito do tema das suas obras e da veracidade dos acontecimentos que as inspiraram. Assim sendo, magistralmente inserem testemunhas também dentro delas.

Há uma afirmação interior e exterior à obra sobre os fatos ocorridos. A nós é dada a possibilidade de visualizarmos aquilo que também é visualizado dentro da obra. O desejo afirmativo por retratar aquilo que imaginaram realmente ter acontecido não poderia se escusar dos observadores, que estariam, neste caso, dentro e fora da reprodução na mesma medida.

Para tanto, Manet pinta uma série de pessoas olhando o fuzilamento de Maximiliano, gesto que certamente afetou àqueles que foram contra a exposição das suas pinturas, isto é, o governo francês da época. Ao inserir espectadores para o ocorrido na sua pintura, Manet transmite a crença de não haver escapatória para a realidade daquilo que ocorreu. Os espectadores retratados afirmam

a existência de espectadores reais, que viram e veem na sua pintura realista a "realidade" que a compõe.

Não é por acaso que, em se tratando de temas que necessitavam de uma mesma afirmação "realista", Rossellini utiliza o mesmo artifício de Manet, ao inserir um grupo de crianças a olharem por trás de uma tela de arames o fuzilamento do religioso do qual eram amigas. Em Manet é um muro; em Rossellini, uma grade, que separa os espectadores da cena retratada, assim como nós estamos separados, mas também a testemunhar aquilo que aconteceu.



Roberto Rossellini. Roma, Città Aperta. 1945. Print screen (detalhe), aprox. 1h:34min.



Édouard Manet. A Execução do Imperador Maximiliano (detalhe). 1868-69. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Alemanha.



Roberto Rossellini. Roma, Città Aperta. 1945. Print screen (detalhe), aprox. 1h:35min.



Édouard Manet. A Execução do Imperador Maximiliano (detalhe). 1868-69. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Alemanha

Na vigésima-quinta carta do livro de Schiller sobre a *Educação Estética*[14], o autor aponta

14 SCHILLER, Friedrich. *Sobre a educação estética do ser humano em uma série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1994, p. 89.

para a difícil tarefa de se entregar à *contemplação* (reflexão), justamente pelo fato de o espectador se ater àquilo que há de mais superficial na obra. Neste caso o espectador não pode outra coisa se não realizar a mera atividade que Schiller classifica como sendo a de *observar*. Acredito na força que a contemplação das imagens pode despertar no espectador atento, que se dispõe a uma experiência muito além da mera observação das imagens, e cuja força pertence ao domínio do estético ou, no caso presente, do sublime.

Partindo de uma compreensão presente na obra de Schiller, é possível dizer que o sublime se concentra nos objetos[15], enquanto a experiência do sublime está relacionada à visão das coisas[16]. Schiller ilustra a questão, mencionando que por "mais que uma tempestade no mar possa ser sublime contemplada da margem, dificilmente poderia estar disposto a fazer tal juízo estético sobre a tempestade quem se encontra no navio que está sendo por ela destroçado" [17]. O sublime na obra de Manet e Rossellini está justamente no contato com a beleza, revelada nas imagens de suas produções, pois coloca-nos frente a frente "com aquela realidade que surge através da arte" [18]. Ou seja, o "realismo" das suas representações converte-se na imagem sublime justamente por ser uma realidade representacional.

A imagem sublime nos põe frente uma relação direta entre o poder da imaginação do artista e as exigências da razão do espectador. Na sequência de imagens exibidas anteriormente, podemos ver, e quem sabe sentir, a potência despertada pelas mesmas. A realidade representativa leva-nos a uma experiência do sublime que está relacionada à visão das coisas representadas; neste caso, o sensível particular da imagem, que nenhuma outra representação, que não seja artística, pode conter. As obras de Manet e de Rossellini, criadas em épocas e em meios completamente distintos, revelam aquilo que talvez no fundo todos nós sabemos: "é sempre a «realidade» que fascina os artistas"[19] e sempre será tão somente ela que poderemos encontrar e vivenciar no contato com a obra de arte.

15 Neste caso, naturais ou os artificiais, como, por exemplo, o cinema, a pintura e a poesia.

16 A imagem gerada pelos objetos, naturais e artificiais.

17 SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.32.

18 EVERS, Hans. *Do historicismo ao funcionalismo*. Lisboa: Verbo, 1985, p.139

19 Idem, ibidem, p.148.

Referências:

BAZIN, André. *O cinema.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

EVERS, Hans. *Do historicismo ao funcionalismo*. Lisboa: Verbo, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte*. Lisboa: Gravida, 2006.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Sobre a educação estética do ser humano em uma série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1994.

BRULEY, Yves. *Maximiliano do México – Um fantoche francês*. Disponível em http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/maximiliano_do_mexico_-_um_fantoche_frances.html. Acesso em setembro de 2014.

ROMA Città Aperta. Direção: Roberto Rossellini. Ano produção: 1945. São Paulo, Geral DVD-FILMES, 2002. 97 min. Dolby 2.0, Standard 1.33:1 - P&B

O EXCESSO E A EXTRAVAGÂNCIA VISUAL NOS FILMES DE XAVIER DOLAN

Fabio de Freitas Leal[1]

Xavier Dolan Tadros nasceu em 1989, em Montreal, Canadá e sua carreira de ator iniciou muito cedo, com 5 anos já havia atuado em comerciais e programas de TV, talvez influenciado por seu pai, Manuel Tadros, que também é ator. Ficou famoso em 2009, quando escreveu, atuou e dirigiu o filme *J'ai tué ma mère* (Eu matei minha mãe), no ano seguinte foi indicado ao prêmio *Un certain regard*[2], com seu segundo filme *Les Amours Imaginaires* (Amores Imaginários - 2010) e este feito se repetiu com *Laurence Anyways* em 2012.

Com um início tão promissor é possível imaginar que Dolan seja um diretor unânime, com sucesso de público e crítica, porém a realidade é bem diferente, seus filmes receberam tantas críticas positivas quanto negativas. O diretor chegou a afirmar em entrevista que o respeito da crítica só mudou após seu último filme, *Mommy* (2014), ser premiado em Cannes[3], quando dividiu o prêmio do júri com Godard, o que a mídia especializada chamou de "união de duas gerações", o "menino prodígio" e o veterano da competição.

Cinco anos após o lançamento de seu primeiro filme como diretor, Dolan já tem 5 filmes premiados em seu currículo, atuou em 6 longas, 3 dirigidos por ele mesmo, além de ter dublado mais de 10 filmes, sendo que emprestou sua voz para personagens das bem sucedidas sagas *Harry Potter*, *Crepúsculo*, e *Jogos Vorazes*.

Dolan é reconhecido por seus excessos, a iniciar pelo envolvimento com seus filmes, já que além de dirigir, atua, escreve o roteiro, é responsável por parte da direção de arte (principalmente figurinos) e também trabalha na pós-produção (montagem). É por vezes chamado de um diretor barroco, por ter desenvolvido uma estética permeada por excessos, antíteses e outras características que são investigadas neste texto, como a relação de seus filmes com as artes plásticas e com a cultura pop, que conferem uma identidade a sua produção cinematográfica e que o coloca em

1 Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)
Mestrando em Artes Visuais - CAPES

2 O prêmio "Um certo olhar" privilegia a diversidade das produções e diretores menos conhecidos.

3 Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gglqRLbEeA4 – Acesso em 30 de outubro de 2014.

posição de destaque no emergente cinema canadense, algo incomum para um diretor tão novo.

O Neobarroco e a cultura pop

Em *J'ai tué ma mère*, o primeiro filme de Dolan, de 2009, já é definida uma estética que se repetirá nos filmes subsequentes.

O roteiro é inspirado na própria vida de Dolan, que interpreta o personagem central "Hubert", a morte da mãe no título do filme não é literal, trata-se de uma invenção do adolescente, que mente para a professora dizendo que sua mãe estava morta. O filme inicia com uma epígrafe de Guy de Maupassant e ela marca algo que se repetirá na maioria dos filmes de Dolan, a citação.

Por ser um diretor novo, tem-se a sensação de que Dolan quer inserir em seus filmes o maior número de referências possíveis, é muito fácil se perder nos exageros. Paira um sentimento de Déjà vu, que pode motivar um exercício interessante de identificar "onde eu já vi isto?".

Em *A idade Neobarroca*[4]*,* Omar Calabrese observa algumas características de seu tempo e identifica como elas se manifestam nas mídias, inclusive no cinema, onde reside boa parte da análise de seu célebre livro. Calabrese recorre ao barroco por identificar que o mundo contemporâneo carrega algumas características atribuídas a este estilo, entre elas o excesso, a repetição a complexidade etc.

Uma das características do neobarroco que Calabrese percebe nos filmes é a citação/referência:

> Intentemos ahora, muy rápidamente, examinar dos casos en los que el papel de la cita parece fundamental, tanto desde un punto de vista cuantitativo como (al menos intuitivamente) cualitativo. Los ejemplos son – ¡helos de nuevo! – El nombre de la rosa de Umberto Eco y En busca del arca perdida de Steven Spilberg. Es conocido por todos, por afirmación de los autores y por demonstración de los críticos, que el libro y el film son literalmente amasijos de cita. Eco sostiene que en la novela no hay ni una palabra suya. Spielberg há rellenado el film com casi 350 remisiones a otras obras, sean cinematográficas o no.[5]

As referências na idade neobarroca e nos filmes de Dolan mais confundem do que esclarecem e trazem a reflexão, até que ponto é possível ser original em uma Era marcada pelo excesso de informação?

4 Para este texto foi utilizada a edição espanhola sob o título *La era Neobarroca.*

5 CALABRESE, Omar. La era neobarroca. Madrid: Catedra, 2008, p. 188.

O personagem Hubert acaba por nos remeter ao clássico de François Truffaut, *Les quatre cents coups* (Os incompreendidos – 1959), já que Antoine Doinel também mente ao professor sobre a morte de sua mãe e é punido na frente do todos os alunos por esta mentira. Para aqueles que assistiram as duas obras é quase impossível não fazer ligações e, ao saber que Xavier Dolan é um fã declarado do filme de Truffaut, a possibilidade da citação aumenta ainda mais.

Além de Truffaut, outro diretor que a obra de Dolan evoca é Pedro Almodóvar, várias são as semelhanças, a iniciar pela temática homossexual, que aparece na maioria dos filmes de Dolan. Hubert, que é inspirado no próprio diretor, esconde a homossexualidade da mãe, já em *Les Amours Imaginaires*, o problema é descobrir se o alvo de desejo do personagem interpretado por Dolan está interessado por ele ou por sua amiga, porém o mais marcante dos filmes a tratar de gêneros sexuais é *Laurence Anyways*, em que o personagem central é um transexual que não é gay, seu desejo de mudar de sexo não interfere no amor e paixão que sente por sua parceira.

O travesti e o transexual são personagens sempre presentes nos filmes de Almodóvar e, segundo Severo Sarduy, um dos autores que influenciaram Calabrese por ter constantemente analisado o neobarroco, afirma que o travestismo é uma expressão barroca:

> Así sucede con los travestis: sería cómodo – o cándido – reducir su performance al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer nos es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres – vengan a verlo al Carrousel de París – los imitan.[6]

O vermelho, tão presente nos principais filmes de Almodóvar também é um personagem importante nos filmes de Dolan, os personagens de Laurence Anyways chegam a definir o vermelho como a cor da ira e do sangue mas também da sedução e da paixão, trata-se de uma antítese que serve de adjetivo para qualquer personagem de Almodóvar ou de Dolan. Mas a maior semelhança entre os dois diretores está na obsessão pela personagem feminina e principalmente na figura da mãe, ambos os diretores fizeram homenagens ou críticas as suas mães, Almodóvar principalmente em *Todo sobre mi madre* (Tudo sobre minha mãe - 1999) e Dolan no seu filme de estreia e depois

6 SARDUY, Severo. Ensayos Generales sobre el Barroco. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1987, p. 91.

na redenção do papel da mãe, em *Mommy*.

As personagens de Dolan estão sempre "à beira de um ataque de nervos", principalmente as mulheres, que em uma ou mais cenas surtam, como a mãe em *J'ai tué ma mère*, quando confronta o diretor do colégio ou Fred, que surta em um restaurante após ouvir piadas sobre a aparência de Laurence. Há nestes personagens uma característica muito latina. Quando Glauber Rocha[7] investiga o barroco presente nos filmes de Visconti, identifica uma especificidade que chama de "retrato latino verista", em que o choro (histérico) e o drama exacerbado, quase teatral dos personagens, revelam um expressionismo latino, o Barroco Viscontiano.

Voltando à referência aos grandes mestres, o filme preferido de Dolan[8], *Pierrot le Fou* (O demônio das onze horas – 1965), de Godard, ganha homenagem nas cores de *Amores Imaginários*, em que a iluminação de algumas cenas imitam as cores dos cenários da festa de *Pierrot*, sendo elas o vermelho, o verde, o amarelo e o azul.

Na idade neobarroca ainda é possível, além da referência, identificar uma característica constante nos filmes de Dolan, que é uso de fragmentos/detalhes:

> Cuando se <<lee>> un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de <<mirar más>> dentro del <<todo>> analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a <<primera vista>>. La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción. Conste como prueba el que existen formas de *exceso de detalle* que transforman en sistema el detalle mismo: en este caso se han perdido las coordenadas del sistema de pertenencia al entero o incluso el entero ha desaparecido del todo.[9]

Ao introduzir um cenário, em vez de colocá-lo em plano geral ou usar o plano-sequência, Dolan opta por apresentar fragmentos em rápidos cortes, onde é possível, mesmo que rapidamente, vislumbrar detalhes que muitas vezes se perdem em uma cenografia pautada no excesso. Outro elemento que chega a ser desconcertante é o uso de *Zoon in* e *Zoom out*, abruptamente, muito utilizado em *Les Amours Imaginaires.*

7 ROCHA, Glauber. O século do cinema. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985, p. 168.

8 Matéria disponível em: http://www.criterion.com/explore/102-xavier-dolan-stop-10 - Acesso em 19 de agosto de 2014.

9 CALABRESE, Omar. La era neobarroca. Madrid: Catedra, 2008, p. 88.

As referências à cultura pop se repetem à exaustão, James Dean, Chanel, Bethoven, Munch, Klint, entre outros, são usados tanto para fazer alusão à personalidade dos personagens quanto gratuitamente, sem um motivo aparente, quando aparecem nos fragmentos da cenografia, figurinos etc.

É observável uma antítese entre o erudito e o popular, que também ganha força na trilha sonora, é muito comum uma música instrumental e erudita ser trocada inesperadamente por algo pop, como a música eletrônica e o rock.

Além da antítese e de outros elementos já apresentados, o que acentua ainda mais a estética barroca é o uso de uma iconografia sincrética, comumente ligada ao barroco e, nos filmes de Dolan, não faltam anjos, ou a mãe representada como virgem Maria chorando sangue (figura 01), porém a maior referência ao sacro não está em um filme e sim no Vídeo Clip dirigido por Dolan para a banda, Indochine, *Colege Boy* (2013), que tem uma chocante cena de crucificação e martírio de um garoto (figura 02).

O pictórico

Já foram citadas algumas referências de Dolan às artes plásticas, uma que merece destaque é o caso de Polock, que além de citado, tem a sua técnica de *dripping*[10] aplicada em uma das cenas. A tinta não é lançada somente sobre a parede, em alguns momentos é possível ver apenas o movimento do pincel para posteriormente toda a tela do cinema ser salpicada de tinta, mais do que uma citação, há uma busca pela metalinguagem, pela relação intersemiótica entre cinema e pintura.

Jacques Aumont, *em O olho interminável – Cinema e Pintura*, aponta Godard como o diretor que melhor traduz em seus filmes a herança pictórica e artística. Quando analisa *Passion* (1982), percebe que a relação cinema/pintura extrapola a mera citação:

> Notemos logo que, dos filmes recentes, talvez não seja *Passion* que interrogue a pintura de maneira mais direta. É claro que a pintura é ai visível, e até mesmo a *grande* pintura, Ingres, Delacroix, Rembrandt, Goya, os valores seguros da arte pictórica, representados por algumas de suas telas mais célebres. Mas tal representação seria apenas uma citação – uma a mais, e de bem pouco interesse – se tais quadros fossem apenas mostrados, ou até mesmo reconstituídos. O que importa em *Passion* é que aí são mostrados, não quadros, mas quadros se *fazendo*, e se desfazendo.[11]

10 Técnica famosa em que a tinta é lançada com um pincel sobre a tela, criando-se várias camadas de várias cores.

11 AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 217-218.

É neste sentido que a relação de Dolan com as artes plásticas se aproxima do pictórico, sem excluir claro a citação, que está presente em todos os seus filmes, mas atribuindo valor muito maior a imagem do que ao texto:

> Por isso o valor de ruptura do filme está, antes de tudo, para mim, nesse esforço incessante para produzir imagens, para escapar do domínio da linguagem, para levar o máximo possível o cinema para esfera do visual, da visualidade. "Você não quer escrever, quer ver", e: primeiro vemos o mundo, em seguida o escrevemos [...][12]

Os roteiros de Dolan muitas vezes são despretensiosos, como o triangulo amoroso de *Les Amours Imaginaires,* mas seus filmes chamam a atenção justamente pela extravagância visual das obras. Quando o quarto filme de Dolan foi lançado, *Tom à la ferme* (Tom na fazenda – 2013), a revista Trois Coulers[13] fez uma capa que muito lembra alguns autorretratos de Van Gogh (figura 03), talvez uma homenagem a este diretor que sempre homenageia as artes plásticas.

A extravagância visual

Um dos excessos mais perceptíveis de Dolan são os constantes planos em câmera lenta. Em *Les Amours Imaginaires,* o Slow-Motion é tão obsessivo que não seria exagero afirmar que o filme teria a metade da duração caso se passasse em tempo "normal". Sobre o uso da câmera lenta, Calabrese afirma:

> El uso de la cámara lenta ya ha pasado de una función analítica (observar una acción de juego en un <<match>> deportivo) a una función <<estetizante>>. El aspecto estético consiste en la búsqueda obsesiva de un instante-acmé de una acción dramática: el gol o el penalty en el fútbol, el disparo y el grito de muerte en un delito, el abrazo después de una carrera en el encuentro entre enamorados.[14]

É nesta busca por transformar a maior parte das cenas em algo "grandioso" que reside a principal característica de Dolan. O simples ato de caminhar da personagem Marie em *Les Amours Imaginaires* torna-se uma das cenas mais marcantes, inclusive utilizada no trailer, claro que a trilha sonora cuidadosamente escolhida (Dalida – Bang Bang) ajuda na dramatização da cena.

12 AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 219.

13 Revista disponível no site: http://www.troiscouleurs.fr/2014/03/trois-couleurs-120-le-sommaire/ - Acesso em 20 de outubro de 2014.

14 CALABRESE, Omar. La era neobarroca. Madrid: Catedra, 2008, p. 98.

Outro recurso muito comum é aliar o slow-motion com elementos inusitados, como a chuva de marshmallows (Figura 04) no muso de *Les Amours Imaginaires,* ou as roupas coloridas caindo do céu (Figura 04), contrastando com a paisagem monocromática de inverno em *Laurence Anyways*, aliadas a trilha sonora cria-se uma estética muito próxima ao vídeo clip.

Dolan imprime em seus filmes características de seu tempo, mas de forma tão particular e metódica que acabou por criar uma estética que perpassa pelo excesso. As folhas de outono que caem em câmera lenta em praticamente todos os seus filmes expressam a estação mais exuberante do Canadá e são um símbolo da extravagância de seus filmes.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CALABRESE, Omar. La era neobarroca. Madrid: Catedra, 2008.

ROCHA, Glauber. O século do cinema. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

SARDUY, Severo. Ensayos Generales sobre el Barroco. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1987.

WÖLFFLIN, Heinrich. Renascença e Barroco. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Sites

Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gglqRLbEeA4 – Acesso em 30 de outubro de 2014.

Matéria disponível em: http://www.criterion.com/explore/102-xavier-dolan-stop-10 - Acesso em 19 de Agosto de 2014.

Revista disponível no site: http://www.troiscouleurs.fr/2014/03/trois-couleurs-120-le-sommaire/ - Acesso em 20 de outubro de 2014.

Filmes

AMORES IMAGINÁRIOS. Direção: Xavier Dolan, Canadá: 2010. (95 min) Colorido. Título original: Les Amours Imaginaires.

EU MATEI MINHA MÃE. Direção: Xavier Dolan, Canadá: 2009. (96 min) Colorido. Título original: J'ai tué ma mère.

LAURENCE ANYWAYS. Direção: Xavier Dolan, Canadá: 2012. (161 min) Colorido. Título original: Laurence Anyways.

MOMMY. Direção: Xavier Dolan, Canadá: 2014. (139 min) Colorido. Título original: Mommy.

O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS. Direção: Jean-Luc Godard, França/Itália: 1965. (115 min) Colorido. Título original: Pierrot le fou.

OS INCOMPREENDIDOS. Direção: François Truffaut, França: 1959. (99 min) P&B. Título original: Les quatre cents coups.

PASSION. Direção: Jean-Luc Godard, França: 1982. (88 min) Colorido. Título original: Passion.

ROCCO E SEUS IRMÃOS. Direção: Luchino Visconti, Itália: 1960. (177 min) P&B. Título original: Rocco i suoi fratelli.

TOM NA FAZENDA. Direção: Xavier Dolan, Canadá/França: 2013. (95 min) Colorido. Título original: Tom à la ferme.

TUDO SOBRE MINHA MÃE. Direção: Pedro Almodóvar, Espanha: 1999. (101 min) Colorido. Título original: Todo sobre mi madre.



Figura 01 - Mãe como virgem Maria - Extraída do site: https://spoiledframe.wordpress.com/2012/01/10/jai-tue-ma-mere-2009/ Acesso em 20 de outubro de 2014.



Figura 02 – Garoto crucificado – Extraída do site: http://tecoapple.com/2013/05/06/indochine-lanca-videoclipe-polemico-de-college-boy-dirigido-por-xavier-dolan/ - Acesso em 20 de outubro de 2014.

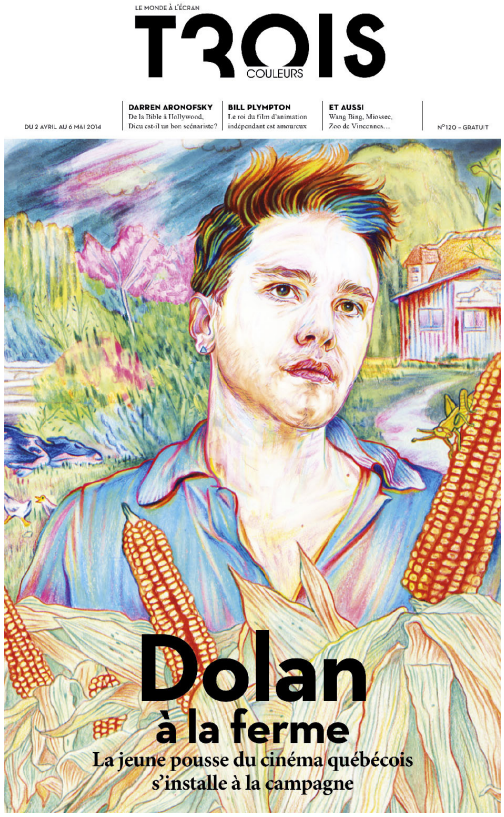


Figura 03 – Capa Trois Coleurs – Tom à la ferme – Extraída do site: http://www.troiscouleurs.fr/2014/03/trois-couleurs-120-le-sommaire/ - Acesso em 20 de outubro de 2014.



Figura 04 – Chuva de Marshmalhows – Extraída do site: http://it.wikipedia.org/wiki/Les_Amours_imaginaires#mediaviewer/File:Heartbeats_(film_2010).jpg - Acesso em 20 de outubro de 2014.



Figura 05 – Chuva de roupas – Extraída do site: http://lounge.obviousmag.org/cinema_esgoto_e_outras_mentiras/2013/07/laurence-anyways-a-tematica-trans-em-voga.html - Acesso em 20 de outubro de 2014.

A comunicabilidade entre homem e natureza na pintura de Eliseu Visconti

Fabíola Cristina Alves[1]

Este estudo trata das questões que envolvem a comunicabilidade entre homem e natureza visível nas pinturas de Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944), considerando a influência da técnica impressionista ou pós-impressionista que o artista sofreu após sua estadia como pensionista do governo brasileiro em estudos na França. Para além da técnica, entendemos que o pintor aprofundou-se no estudo da natureza, exprimindo a necessária comunicação entre o homem (o pintor) e a natureza no fazer artístico.

A natureza como tema nas paisagens ou interesse de estudo para Eliseu Visconti é observável no todo de sua obra. Mas principalmente, em dois momentos: sua participação no ateliê ao ar livre no início de sua carreira (ainda em período de formação) e nos últimos trabalhos produzidos no interior de seu jardim desde o final dos anos de 1930. A comunicabilidade entre o homem e a natureza, seja como motivo ou motivação para a produção artística, pode ser pensada a partir da noção de história de longa duração em dialogo com questões iniciadas pelo pensamento filosófico do romantismo.

Nesta perspectiva, notamos que a relação entre homem e natureza, já era presente nas reflexões de Johnn Wolfgang Von Goethe e outros românticos, desdobrando-se ao longo dos séculos até o início do século XX, inclusive com reflexos na pintura e no impressionismo. Entre os pensadores modernos que refletiram sobre a relação homem e natureza, destacamos as ideias implícitas no poema "Correspondência" de Charles Baudelaire e a filosofia de Maurice Merleau-Ponty que entende a arte moderna a partir da aproximação do homem (o pintor) com a natureza (o mundo percebido). Neste sentido, o estudo pretende discutir a comunicabilidade entre homem e natureza na pintura de Eliseu Visconti a partir de uma analise dialógica entre filosofia e história da arte, objetivando compreender como a pintura deste artista adere às reflexões filosóficas sobre a relação homem e natureza.

1 Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da UNESP, mestre em artes pela mesma instituição.

Para este texto nos limitamos a descrever pontos da abordagem teórica que utilizamos para desenvolver nossa reflexão estética sobre as pinturas de paisagem de Eliseu Visconti, pois os resultados da análise sobre os aspectos plásticos e estéticos ainda são parciais e introdutórios.

Primeiramente, este estudo de doutorado, também se origina da leitura do texto *Visconti diante das modernas gerações* de Mário Pedrosa publicado originalmente no *Correio da Manhã* em 1950. No texto, o crítico inicia suas assertivas sobre a obra de Eliseu Visconti, considerando-o "[...] um desconhecido das modernas gerações" [2]. Eliseu Visconti, já falecido em 1944, não chegou a apreciar as considerações do crítico marxista, porém, o público e as comunidades de práticas do campo da arte puderam não apenas ler o texto do crítico como observar a leitura que Pedrosa fez situando o pintor em comparação aos mestres do passado e aos artistas modernos. No texto, é possível, entender o solo da discussão de Pedrosa "militante" pela transição entre academicismo e modernismo.

No entanto, é necessário observar como aponta a historiadora Ana Maria Tavares Cavalcanti que "[...] foi no decorrer das décadas de 1940 e 1950 que Eliseu Visconti foi classificado, pelos historiadores da arte no Brasil, como o primeiro pintor impressionista brasileiro" [3]·. Neste sentido, o texto escrito por Mário Pedrosa sobre a obra de Eliseu Visconti, parece estar imbuído de possíveis intenções de caracterizar este pintor como um precursor das novas tendências no contexto brasileiro, porém, como já descrevemos o crítico inicialmente apresenta Eliseu Visconti como um desconhecido dos modernistas, mesmo que o discurso de Pedrosa procure estabelecer uma linha de transição na história da arte brasileira.

No texto *Visconti diante das modernas gerações,* Pedrosa retoma momentos da produção e da formação de Eliseu Visconti, tentando sempre contextualizar a situação do campo artístico brasileiro em cada momento citado. Porém, o crítico marxista dá destaque ao momento de produção do artista nos últimos anos de vida. E para contextualizar este momento, Pedrosa narra um Eliseu Visconti já "aposentado", sem as preocupações das encomendas do governo. E "livre" das exigências do patrão, seja quem fosse o patrão, Eliseu Visconti pode finalmente se dedicar nos termos de Pedrosa a "liberdade da criação" e acrescenta "a pintura para ele não mais se distingue de sua vida

2 PEDROSA, M. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III* (org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004), p. 119.

3 CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX". In: ArtCultura, v.7, n.10, 2005. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.8.

externa; é a suprema expressão de seu próprio eu [...] Não perde mais o contato com a natureza" [4]. É então, que o exercício do pintar a natureza se torna uma experiência da vida cotidiana para Eliseu Visconti, das observações diárias do seu jardim, descobrindo, enfim a relação entre o homem (o pintor) e a natureza (o mundo visível e percebido).

No final do texto *Visconti diante das modernas gerações*, Mário Pedrosa ainda lamenta, referindo-se a Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Candido Portinari, que os primeiros modernos brasileiros não tenham dado crédito às obras que Eliseu Visconti desenvolveu a partir da técnica da luz. Nas palavras de Pedrosa: "O modernismo brasileiro não se teria nutrido apenas de ideias importadas da Europa, com raro intercâmbio mais direto com mestres modernos. A lição de Visconti tê-lo-ia levado mais depressa a comunicar-se com a natureza [...]" [5]. Para o crítico, a comunicabilidade entre o artista e a natureza só se tornou um problema moderno no contexto brasileiro a partir da segunda camada de modernistas. Pedrosa se refere às obras de Pancetti, Cícero Dias, Guignard, Segall e Lívio Abramo. O uso do termo "camada" para denominar os modernistas é uma expressão usada pelo autor.

Foi nesta trajetória que surgiu a necessidade de uma reflexão estética sobre a relação homem e natureza nas pinturas de paisagem de Eliseu Visconti. No aprofundamento na leitura da literatura disponível sobre o pintor identificamos à permanência do termo "moderno" e da noção de "modernidade" nas pesquisas desenvolvidas e nos textos críticos dedicados a obra deste artista, inclusive no que diz respeitos a sua pintura de paisagem. Esta permanência ocorre nos textos publicados durante a vida do artista, após a sua morte e até em abordagens recentes. Observamos que para este estudo de caso, seria necessário tratar do tema da "modernidade" na investigação da pintura de paisagem deste artista.

A discussão sobre a relação homem e natureza já era fecunda no pensamento filosófico do romantismo e na estética romântica, ampliando-se em outras discussões com a passagem dos séculos. No final do século XIX e inicio do século XX, nas artes, a "modernidade" de obras impressionistas ou pós-impressionistas, até certo sentido, pode ser considerada como desdobramentos de questões iniciadas no romantismo, no caso, da relação homem e natureza.

No entanto é necessário entender o que é uma reflexão estética. No século XVIII a estética

4 PEDROSA, M. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III* (org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004), p. 1329.

5 Idem, p. 132.

surgiu com as meditações filosóficas do alemão Baumgarten, o tema central desta área de estudo foi originalmente a noção de beleza e "o belo". Com as mudanças ocorridas no campo artístico durante a passagem do século XIX, XX e XXI, inclusive ligadas ao tema da "modernidade", o campo de investigação da estética ampliou sua problemática para outros temas, tais como: o feio, a expressão, a percepção, o sensível, dentre outros.

Para Luigi Pareyson em *Os problemas da estética* (2001), a estética é constituída pela reflexão filosófica e o seu contato com a experiência, não podendo ser chamada de estética a reflexão filosófica de caráter puramente teórico. Para o autor, a estética, necessariamente, considera a experiência em arte, assim como o discurso do artista e do crítico de arte para desenvolver as suas interpretações. Para o autor, a estética pode ainda refletir sobre produções especificas em arte, mas sempre fazendo de modo a servir a todas as demais.

A discussão da "modernidade" desperta nos pesquisadores dedicados ao seu estudo a compreensão de que o problema da "modernidade" ou das "modernidades" deve ser entendido como um campo de desdobramentos de valores, discursos e práticas quando tratado na área das artes. Compreende-se que a "modernidade" é um termo amplamente usado ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, sendo um termo que adere diversas definições e abordagens, mas isto não o exclui do campo de investigação acadêmica. Ao contrário, são pelos diversos discursos sobre a "modernidade" que o estudo é enriquecido e a noção de "modernidade" ganha novos significados.

Briony Fer, professora no University College da London University, aborda no livro *Modernidade e Modernismo* (1998) que o termo "moderno" possui diversas interpretações e é utilizado para discriminar diversos tipos de produções artísticas. Para a autora o termo "moderno" pode significar uma relação de diferenciação com o passado, como um sinônimo para "atual" conforme determinado contexto. A autora esclarece que o termo "moderno" pensado por Baudelaire em 1863, assim como a noção de "modernidade" deste poeta, compreende a ideia de transitoriedade/passagem e da experiência da vida social moderna, neste sentido, a "modernidade" para a autora não possui uma definição fixa, pois está sujeita a mudança histórica.

A noção de "modernidade" relaciona-se ainda aos temas da "modernização" e do "modernismo". Charles Harrison, professor na Open University, no livro *Modernismo* (2001) distingue os três termos, para o autor a noção de "modernidade" é um processo ligado às condições sociais, a

"modernização" é associada às mudanças causadas pela Revolução Industrial, já o "modernismo" é um termo que pode ser utilizado para tratar das obras de arte como uma categoria especial, uma forma de dar valor a arte produzida na modernidade. Harrison optou por tratar de uma tradição modernista para discutir as transformações ocorridas no campo artístico na transição do século XIX e XX. O autor entende o "moderno" como um modo de perceber o presente em relação a sua incompatibilidade com passado e as intuições que o representam.

Walter Benjamin em *A modernidade e os modernos* (1975) trata da poética de Charles Baudelaire e entre os pontos analisados estão os termos "moderno" e "modernidade" que foram concebidos pelo poeta. Para o autor a "modernidade" traçada por Baudelaire permite duas interpretações sobre o herói, ora como poeta, ora como o homem da grande cidade, o que, a meu ver, já pontuava a abertura do termo. Para Benjamin a "modernidade" em Baudelaire é o espírito de certa época, sendo frágeis seus limites com a antiguidade, pois, uma vez que a "modernidade" conquista seu objetivo, esta poderá se tornar antiga.

Jacques Rancière, professor emérito na Université Paris VIII, em *A partilha do sensível* (2009) explica que apesar das diversas funções atribuídas ao termo "modernidade", este é mais que uma denominação, pois a "modernidade" nas suas diversas versões deve ser compreendida como um conceito que trata dos regimes da arte. Para o autor, do ponto de vista da estética, a "modernidade" pode parecer uma ruptura com o regime da arte (entre o antigo e o moderno), porém, "modernidade" é uma noção mais abrangente e inventada para explicar as transformações ocorridas nas artes. A meu ver, a compreensão da "modernidade" como uma invenção é um dos indicativos já presentes no pensamento de Baudelaire.

A modernidade – ou a experiência da modernidade – é por si só uma discussão que atualmente solicita aprofundamento, pois já existe um distanciamento temporal necessário para tal. Observa-se como a noção de "modernidade" se liga a outros termos, como "moderno" e "modernismo". Sônia Salzstein (2007) sugere ao campo de pesquisa em artes visuais o "reexame rigoroso das fontes do modernismo" [6], pois deste modo será possível discutir a complexidade e as promessas que inventaram o modernismo, mais especificamente na arte.

Nesta perspectiva, que esta pesquisa de doutorado objetiva um estudo de caso, elegendo para

6 SALZSTEIN, S. In: CLARK, T. J. *Modernismos* (trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007), p. 343.

o estudo a obra de Eliseu Visconti, mais especificamente as suas pinturas de paisagem que apresentam a relação homem e natureza, visando uma reflexão estética e um estudo sobre as questões que envolvem a "modernidade" nesta parte da produção do pintor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, F. C. *A filosofia de Merleau-Ponty e a Arte*. In: Palíndromo (Teoria e História da Arte). Florianópolis: Udesc, 2010, v. 3.

AMARAL, A. A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1993.

BAUDELAIRE, C. *A invenção da modernidade*. Trad. Pedro Yamen. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

_____. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

BARATA, F. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

BENJAMIN, W. *Baudelaire -un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1982.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

BLOCH, M. L. B. *Capítulo IV: Parte 1. Julgar ou compreender?* In: Apologia da história, ou, O oficio de historiador. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAVALCANTI, A. M. T. *Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999.

_____. *O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX.* In: ArtCultura, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2005.

_____. *Crítica de arte e originalidade artística nos Salões de Paris (1861, 1882 e 1899).* In: Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

CARBONE, M. *La visibilité de l´invisible*. Hildesheim: OLMS, 2001.

CARROLL, N. *Filosofia da arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

CHAUI, M. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHIARELLI, T. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. *Um Zeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil.* São Paulo: Edusp, 1995.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CLARK, T. J. *Modernismos*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COLI, J. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DAZZI, C; VALLE, A. (org.) *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/Dezenove Vinte, 2010.

DECAUNES, L. *Charles Baudelaire*. Saint-Etienne: Dumas/Seghers, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: editora 34, 2013.

ESCOUBAS, E. *Investigações Fenomenológicas sobre a pintura*. In: __ KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/ 2005.

FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FRANCIS, F; FER, N. B. B ; HARRISON, T. G. C. *Modernidade e Modernismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker editores, 2002.

GONZAGA, D. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

HARRISON, C. *Modernismo*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

Holos Consultores Associados (org.) *Eliseu Visconti – modernidade antecipada*. Rio de Janeiro, 2012, 1 Catálogo.

LACOSTE, J. *A filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa.

MATTHEWS, E. *Compreender Merleau-Ponty*. Trad. Marcos Penchel. São Paulo: Vozes, 2010.

MERCURY, J. Y. *Approches de Merleau-Ponty*. Paris: L´Harmattan, 2001. Rio de Janeiro : Editora 34, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. *Le Doute de Cézanne.* In:*Sens et Non-Sens*. Paris: Nagel, 1948.

_____. *Conversas -1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

_____. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

MOLINA, A. H.*"A influência das artes na civilização": Eliseu D'Ângelo Visconti e Modernidade na primeira República.* (Tese de doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2004.

MOUTINHO, L. D. S. *Razão e experiência. Ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NASCIMENTO, J. L. *São Paulo no século XIX*. São Paulo: Imprensa Oficial/ Poiesis, 2011.

_____. *Euclides da Cunha e a estética do cientificismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

NUNES, José Luiz da Silva. *Eliseu D'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França*. (Dissertação de Mestrado em História e Crítica de Arte) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

OLIVEIRA, V. O. *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti*. Urbelândia: Edufu, 2008.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEDROSA, M. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otília Arantes (org). São Paulo: Edusp, 2004.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANCHEZ, Maria José. *Impressionismo Viscontiniano*. Dissertação. Mestrado em Artes – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – São Paulo, 1982.

SARTRE, J. P. *Baudelaire.* Mayenne: Gallimard, 1975.

SERAPHIM, M. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. (Tese de doutorado em História) Programa de Pós Graduação em História da Universidade de Campinas, Unicamp, 2010.

_____. *Um olhar sobre a obra de Eliseu Visconti*. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Julho/ agosto/ setembro de 2006.

ZANINI, W (org.). *História geral da arte no Brasil (v.1).* São Paulo: Fundação Moreira Salles, 1983.

_____. *História geral da arte no Brasil (v.2).* São Paulo: Fundação Moreira Salles, 1983.

ZILIO, C. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Eliseu Visconti Website. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br>, Acesso em: 12 de dezembro de 2013.

A REPRESENTAÇÃO DOS ANIMAIS EM *A EDUCAÇÃO FAZ TUDO* DE JEAN-HONORÉ FRAGONARD

Fabriccio Miguel Novelli Duro[1]

Esta apresentação foi desenvolvida a partir da minha pesquisa de iniciação científica denominada "A Educação Faz Tudo: uma pintura de Jean-Honoré Fragonard no MASP", realizada entre os meses de agosto de 2013 e julho de 2014. Nessa pesquisa, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo e sob a orientação da prof.ª Dr.ª Elaine Dias, busquei compreender esta pintura de Fragonard dentro dos referenciais artísticos do pintor e do contexto no qual a obra foi realizada, assim como elaborei algumas hipóteses para a interpretação desta tela, dentre as quais: a sua relação com os debates referentes à educação, a sentimentalização da representação infantil e dos animais no período e a influência do mundo dos espetáculos na produção do artista.

A Educação Faz Tudo (fig. 1), pintada por Jean-Honoré Fragonard entre os anos de 1775 e 1780, associa-se às pinturas de gênero de temática doméstica e familiar. Representadas em um ambiente rústico, observamos crianças que se divertem ao brincar com dois cães. Na parte central da pintura, figura uma menina acocorada que utiliza um vestido branco. De costas para nós, observadores, ela parece conduzir o "teatro canino", enquanto equilibra os dois cães. Esses, por sua vez, mantêm-se sobre as duas patas e utilizam acessórios humanos: um deles utiliza um chapéu negro de abas largas sobre a cabeça, o outro, com um manto vermelho, segura uma espécie de planta como se esta fosse um instrumento. A diagonal formada pela planta conduz nosso olhar à parte superior direita da tela, onde podemos ver dois livros fechados sob uma estante.

Nessa comunicação, apresentarei uma parte da pesquisa relativa à representação desses animais, na qual busco compreender de que modo a figura dos cães se constitui nessa pintura. Os cães pintados por Fragonard parecem ter sido construídos a partir da junção de dois modelos em voga no período, sobre os quais discorrerei a seguir: a representação do cachorro que se mantém sobre

1 Graduando em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-UNIFESP). Pesquisa de iniciação científica financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Contato: fbrcc@hotmail.com

as duas patas enquanto interage com pessoas e a representação de animais antropomorfizados, ou seja, com atributos humanos ou realizando atividades do cotidiano humano.

A figura do cachorro que se mantém sobre as suas duas patas pode ser melhor compreendida dentro da própria produção do mestre de Fragonard, François Boucher, quem, aparentemente, foi um dos responsáveis pela disseminação de tal elemento na cultura visual francesa do século XVIII. Como nos explica Alastair Laing, por volta da década de 1760, Boucher passou a pintar grandes telas decorativas, nas quais ele retomava as pastorais e as pinturas que fizera logo após o seu retorno da Itália. Porém, como diz o autor, "ao passo que os protagonistas das pastorais anteriores são principalmente retratados pela sua rusticidade "crua" [rough] (...) nas últimas pastorais um forte processo de sentimentalização ocorreu"[2].

Nesse conjunto de obras, podemos destacar *The Shepherd's Idyll* (fig. 2) e *Halt at the Spring* (fig. 3) nas quais o cão em pé figura, na primeira imagem, brincando com uma criança e, na última, junto a um casal. Essa "fórmula" repete-se em outras obras de Boucher com menores dimensões, como *The little dog's dance* (fig. 4) e *L'Obéissance récompensée* (fig. 5). Apesar de Laing não ter mencionado a figura canina nas obras de Boucher, devemos ressaltar que se trata de um elemento que pode ser encontrado anteriormente no seu repertório, como na água-forte *Chinese lady* (fig. 6) e na gravura *The Small Dog Standing on Hind Legs* (fig. 7), realizada por John Ingram a partir da sua composição.

Tais imagens se inserem no conjunto da obra de Boucher sob a temática da *Chinoiserie*, ou seja, obras que representam não só a China, como a nomenclatura levaria a crer, mas um Oriente "imaginado", adaptado ao gosto e interesse europeu. Como explica Perrin Stein, Boucher foi uma figura importante na difusão dessa "chinesice", pois ele, através do estudo de diversas fontes que representavam "o Oriente", criava composições adequadas ao gosto francês do período. Ela nos mostra, ainda, algumas fontes sobre as quais o artista teria se baseado, sendo uma delas a gravura *Women with fans and a dog* (fig. 8), presente no livro *Gedenkwaerdige Gesantshappen der Oost-Indische Maatschappy* (1669) de Arnoldus Montanus.

Essa gravura, fonte mais "antiga" encontrada durante a pesquisa, pode ter sido a responsável,

2 Tradução livre do excerto "whereas the protagonists of the earlier pastorals are primarily portrayed for their rough rusticity (…) in these later pastorals a strong sentimentalizing process has occurred". LAING, Alastair. François Boucher, 1703-1770. New York: Metropolitan Museum of Art, 1986, p. 307.

através de Boucher, pela difusão deste elemento iconográfico em solo francês. Ainda, de acordo com Stein, "Boucher foi fundamental tanto para alimentar o gosto francês para objetos de origem chinesa, quanto, posteriormente, pelo provimento dos meios de produção necessários para que as manufaturas do governo produzissem imitações satisfatórias em solo francês"[3].

Como sabemos, Boucher foi um artista muito ativo ao longo de sua vida. Além da numerosa quantidade de pinturas realizadas, ele fornecia modelos para as manufaturas de "artes aplicadas", como as *Manufacture des Gobelins* e *Manufacture de Beauvais* de tapeçaria e, de porcelana, a *Manufacture Vincennes-Sèvres*. Desse modo, fora a visibilidade de um artista participante dos Salões e que adquiriu o título de primeiro pintor do Rei Luís XV, suas composições eram difundidas também através de gravuras, tapeçarias, mobiliários, além de estatuetas e objetos utilitários em porcelana.

A pequena pintura *Shepherd Boy Playing Bagpipes* (fig. 9), por exemplo, serviu como modelo para um painel de tapeçaria feito pela *Manufacture des Gobelins*. Felizmente, o desenho preparatório[4] (fig. 10) para o cachorro presente nessa composição sobreviveu e se assemelha àquele presente em *Le chien savant* (fig. 11), atribuído a Fragonard[5]. Uma figura canina bastante semelhante ao desenho preparatório de Boucher está presente em duas poltronas (fig. 12) integrantes do conjunto mobiliário do Musée Condé, cuja produção é atribuída à *Manufacture de Beauvais*.

Também devemos mencionar duas pinturas de artistas do século XVIII nas quais a figura canina aparece. Uma delas é *Une Savoyarde* (fig. 13) de Noël Hallé, pintura que representa um interior rústico, onde o cachorro, em pé, observa a mãe segurar seu filho junto ao colo. Os trajes simplórios desta mãe contrastam com a outra obra, *Playing Soldier* (fig. 14), pintada por Philip Mercier. Nesta última, três crianças abastadas brincam de faz de conta com o cachorro. Esse, além de estar em pé e segurar uma lança entre as patas, encara apreensivamente o menino mais velho, que parece estar lhe dando ordens. Dentre o conjunto das obras encontradas, essa é a que mais se assemelha à obra *A Educação Faz Tudo*, tanto pela pose do animal, quanto pelo objeto que segura.

3 Tradução livre do excerto "Boucher was instrumental both in fuelling the French taste for objects of Chinese origin, and, subsequently, for providing government manufactories with the means of producing satisfying imitations on French soil". STEIN, Perrin. Boucher's Chinoiseries: Some New Sources. The Burlington Magazine, London, v. 138, n. 1122, p. 598-604, September, 1996, p. 604.

4 Só tomamos conhecimento da tapeçaria *Shepherd Boy Playing Bagpipes* e do desenho preparatório para o cachorro através do seguinte artigo: STANDEN, Edith A. The "Amours des Dieux": A Series of Beauvais Tapestries after Boucher. *Metropolitan Museum Journal*, Chicago, v. 19/20, 1984-5.

5 Ainda que Jean-Pierre Cuzin conteste a autoria dessa obra e sugira tratar-se de uma pintura de François Boucher, tal atribuição parece não ter sido aceita – ou confirmada – pelo Musée d'Art et d'Histoire de Cholet, o qual ainda a atribui à Fragonard.

Devemos, ainda assim, chamar atenção para o fato de que este cão não utiliza trajes humanos ou elementos de distinção social, como aqueles de Fragonard.

Por outro lado, a representação dos animais com trajes humanos no século XVIII estaria vinculada a outro tipo de registro artístico, especialmente aquele das *singeries*. Esse tipo de decoração pode ser associada ao estúdio de Claude III Audran, quem, segundo Thomas Crow, "estava alcançando o posto do 'projetista' dominante das decorações de interiores em Paris [dominant designer of decorative interiors]"[6]. Ainda, de acordo com o autor, sua popularidade estava ligada ao uso dos arabescos, isto é, devido à recuperação do vocabulário decorativo associado ao "*grotesque"* do medievo. Como exemplo, podemos mencionar a peça *Monkey Cup* (fig. 15), cuja ornamentação é feita por arabescos que esquematizam folhagens e pela representação de macacos, que interagem tanto com a figura humana representada, quanto com os padrões decorativos.

Ao escrever sobre este objeto, Bonnie Young retoma um bestiário[7] medieval e afirma que no bestiário "'[e]les são chamados simia em língua latina porque as pessoas percebem grande semelhança à razão humana neles', e esta afirmação é particularmente apropriada porque os macacos no objeto [on the cup] se entregam a ações muito humanas". [8]

Dentre as ditas "ações humanas", além de roubarem a pessoa que está dormindo junto ao seu cachorro na seção inferior do objeto, podemos ver macacos que tocam instrumentos musicais, como flauta e alaúde, e outros que se mantem em pé. Esse tipo de registro também está presente na obra de Audran, na qual, como diz Crow, "entre os animais terrestres, os mais comuns são os macacos, que, muitas vezes, ocupam um registo inferior paralelo ao das figuras humanas que estão acima, imitando e zombando das atividades sérias dos humanos"[9].

A importância de Audran se dá porque ele teria recuperado o modelo que daria origem às *singeries*, representações nas quais macacos se ocupam de tarefas humanas, muitas vezes vestidos

6 Tradução livre do excerto "was just coming into his own as the dominant designer of decorative interiors in Paris". CROW, Thomas. Painters and public life in 18th century Paris. New Haven; London : Yale University Press, 1985, p. 58.

7 "Além de compilar a história natural dos animais, os bestiários frequentemente interpretam animais em termos de alegorias cristãs, e outros escritores medievais também utilizaram animais para ilustrar simbolicamente ensinamentos morais." Tradução de "In addition to compiling the natural history of animals, the bestiaries often interpret beasts in terms of Christian allegory, and other medieval writers also used animals symbolically to illustrate moral teachings." YOUNG, Bonnie. The Monkey & the Peddler. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York, v. 26, n. 10, p. 441-454, June, 1968. YOUNG, 1968, p. 441.

8 Tradução livre do excerto "[t]he same bestiary, however, goes on to say: 'They are called simia in the Latin language because people notice great similitude to human reason in them', and this statement is peculiarly appropriate, because the monkeys on the cup are indulging in very human actions". Ibid., p. 441.

9 Tradução livre do excerto "among earthy animals, the most common are monkeys, which will often occupy a lower register parallel to human figures above, imitating and mocking their serious activities". CROW, op. cit., p. 59.

enquanto tais. Talvez o maior exemplar de época ainda intacto nos dias de hoje seja os programas iconográficos do Château de Chantilly, hoje Musée Condé, conhecidas como *Grande Singerie* e *Petite Singerie*. Antes atribuídas a Antoine Watteau, hoje são atribuídas a Christophe Huet, quem teria colaborado com Audran em 1733[10].

Além das composições decorativas dos artistas mencionados, Christophe Huet elaborou uma série de seis pinturas com o tema das *singeries*. Destaco, então, apenas duas dessas, pois nos ajudam a compreender a dimensão satírica dessa representação. Em *The Dance* (fig. 16) e *The Concert* (fig. 17) observamos tanto macacos com trajes, quanto realizando atividades humanas. Na última pintura, podemos ver outros animais, com ou sem vestes, fazendo parte da orquestra e tocando instrumentos, enquanto mantêm-se sobre os pés.

Essas obras são datadas de 1739 e podemos facilmente associa-las às *fêtes galantes,* pinturas nas quais a aristocracia é representada ao se divertir na natureza, como podemos ver em *Gesellige Unterhaltung im Freien* (fig. 18) de Antoine Watteau. Este tipo de representação que Huet parece ironizar tivera Watteau como precursor e estava sendo largamente difundida por artistas como Jean-Baptiste Pater e Nicolas Lancret.

Huet também teria sido o responsável pelas gravuras do livreto *Singeries, ou différentes actions de la vie humaine représentées par des singes* (1741-2), que contém 22 gravuras nas quais macacos realizam ações do cotidiano. Em uma delas, *Le Maitre d'École* (fig. 19), observamos um macaco lendo um livro enquanto o "professor", única figura vestida nesta composição, parece ameaçar o gato com gravetos, ao passo que ele continua a escrever. Essa composição também foi realizada como pintura (fig. 20) e podemos estabelecer uma relação entre elas e *School for Boys* (fig. 21) de Phillipe Mercier, em que o único adulto também porta esse instrumento de repreensão e puxa a orelha de um dos garotos. Nessa imagem, uma terceira figura está lendo um livro enquanto a "punição" se desenrola.

Os macacos certamente ocupavam lugar de destaque nas representações de animais antropomorfizados, contudo, esse artifício para ironizar ou criticar certos grupos sociais não era limitado aos macacos – fato que nos permite cogitar ser este o caso dos cães em *A Educação Faz Tudo*. Outro livreto que pode ser utilizado como contraponto às *singeries* é o *Essai de Papillonneries*

10 CAMPBELL, Gordon (org.) The Grove encyclopedia of decorative arts. Oxford University Press : New York, 2006, p. 358-9.

Humaines (c. 1748-56) realizado por Charles-Germain de Saint-Aubin, que contém gravuras como *Ballet Champêtre* (fig. 22).

Nessas gravuras, as borboletas realizam atividades associadas à nobreza e, como elucida Dana Loughlin,

> borboletas são insetos associais que voam de uma flor para outra, sugando para sua própria alimentação ao invés de contribuir para um maior corpo social. É fácil pintar analogias para as classes da elite e nobreza de meados do século XVIII, que era vista por muitos como parasitária e caracterizada por "borboletear ociosamente" [idly flitting] em busca de encontros amorosos.[11]

A gravura *La Toilette* (fig. 23) traz uma ambientação semelhante às pinturas *The Milliner* (fig. 24) e *La Toilette* (fig. 25) de François Boucher, o que demonstra um intercâmbio – ou permanência – entre esses sistemas visuais. Tanto a borboleta quanto as figuras femininas estão se "embelezando" em meio a diversas maquiagens e acessórios vestuários. Poderíamos remeter essa *papillonnerie* à outra pintura de Boucher, um retrato da *Marquise de Pompadour* (fig. 26) se maquiando frente ao espelho. Tais cenas cotidianas da nobreza, ironizadas de forma sutil nas *papilloneries*, eram objeto de caricaturas mais pungentes, como em *Pomade pour les lèvres* (fig. 27) do mesmo autor, presente no *Livre de Caricatures tant Bonnes que Mauvaises* (1740-75).

Essas seriam possibilidades para tentarmos compreender de que maneira se constituem as figuras caninas presentes nessa instigante trama de Fragonard. Percebemos, através desse percurso, que o artista não só logrou em recuperar elementos presente na cultura visual do período, como ele modifica esse registro ao "humanizar" os animais representados nesse contexto doméstico.

Ademais, cerca de quinze anos após sua criação, essa composição foi difundida através de gravuras por Nicolas Delaunay junto ao seu *pendant*, *Le Petit Predicateur* (fig. 28). Então veiculada como *L'Education fait tout* (fig. 29) – "A educação faz tudo" em português, título pelo qual a pintura passou a ser identificada posteriormente –, essa gravura se revelou mais popular entre os clientes do gravador[12], ainda que ambas tenham sido idealizadas enquanto *pendants* tanto por Fragonard quanto por Delaunay.

11 Tradução livre do excerto "butterflies are asocial insects that fly from one flower to the next, drawing for their own nourishment, rather than as contribution for a larger social body. It is easy to paint analogies to the elite classes and nobility of the mid-eighteenth century who where viewed by many as parasitic and characterized as idly flitting about in search of amorous encounters". LOUGHLIN, Dana. The Entomology of Ornament: *Essai de Papillonneries Humaines* and the Metamorphoses of Eighteenth-Century Decorative Art. 2012. Thesis (Master of Arts) - The University of British Columbia, Vancouver, 2012, p. 20.

12 TAYLOR, Sean J. Pendants and Commercial Ploys: Formal and Informal Relationships in the Work of Nicolas Delaunay. Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin, v. 50, n. 4, p. 509-538, 1987, p. 534.

Qual teria sido o motivo do sucesso dessa composição? A interação entre as crianças e os animais nesse "teatro canino" ou aparente ironia direcionada aos ideais pedagógicos do período? Enquanto a composição de Fragonard nos instiga a questionar o que faz a educação, resta-nos concluir que o sucesso alcançado pela gravura foi causado, sobretudo, pela sua capacidade de combinar uma representação "sentimentalizada" dos animais à utilização dos mesmos como veículo de crítica social, característica acentuada pela mensagem "L'Education fait tout" presente na gravura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPBELL, Gordon (org.) **The Grove encyclopedia of decorative arts**. Oxford University Press : New York, 2006.

CROW, Thomas. **Painters and public life in 18th century Paris**. New Haven; London : Yale University Press, 1985.

CUZIN, Jean-Pierre. **Fragonard: Life and Work**. New York : H.N. Abrams, 1988.

LOUGHLIN, Dana. **The Entomology of Ornament: *Essai de Papillonneries Humaines* and the Metamorphoses of Eighteenth-Century Decorative Art.** 2012. Thesis (Master of Arts) - The University of British Columbia, Vancouver,2012.

ROSENBERG, Pierre. **Fragonard**. New York : H.N. Abrams, 1988.

STEIN, Perrin. Boucher's Chinoiseries: Some New Sources. **The Burlington Magazine**, London, v. 138, n. 1122, p. 598-604, September, 1996.

STANDEN, Edith A. The "Amours des Dieux": A Series of Beauvais Tapestries after Boucher. **Metropolitan Museum Journal**, Chicago, v. 19/20, p. 63-84, 1984-5.

TAYLOR, Sean J. Pendants and Commercial Ploys: Formal and Informal Relationships in the Work of Nicolas Delaunay. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, Berlin, v. 50, n. 4, p. 509-538, 1987.

WILDENSTEIN, Georges. **The paintings of Fragonard** : complete edition. Phaidon : Great Britain, 1960.

YOUNG, Bonnie. The Monkey & the Peddler. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, New York, v. 26, n. 10, p. 441-454, June, 1968. YOUNG, 1968, p. 441.

IMAGENS



Figura 1: Jean-Honoré Fragonard. *A Educação Faz Tudo,* c. 1775-1780. Óleo sobre tela, 55.5 x 66 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.



Figura 2: **François Boucher.** *The Shepherd's Idyll,* 1768. Óleo sobre tela, 240 x 237.5 cm.The Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 3: **François Boucher.** *Halt at the Spring (The Rest on the Journey),* 1765. Óleo sobre tela, 208.6 x 289.9 cm. Museum of Fine Arts, Boston



Figura 4: **François Boucher.** *The little dog's dance,*1758. Óleo sobre tela, 51 x 40 cm. Petit Palais, Paris.



Figura 5: **François Boucher.** *L'obéissance récompensée,* 1768. Óleo sobre tela, 52 x 39 cm. Musée des Beaux-Arts, Nimes.



Figura 6: **François Boucher.** *Chinese Lady.* Gravura, 20.9 x 13.2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 7: **John Ingram.** *The Small Dog Standing on Hind Legs*, a partir de François Boucher, 1741-63. Gravura, 22.1 x 14.5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 8: Autoria não informada. *Women with fans and a dog.* Gravura, 13.5 x 16.5 cm. Livro *Gedenkwaerdige Gesantshappen der Oost-Indische Maatschappy (1669)*, Amsterdam, p. 412. New York Public Livrary, New York.



Figura 9: **François Boucher.** *Shepherd Boy Playing Bagpipes,* c. 1754. Óleo sobre tela, 55.2 x 49.8 cm.



Figura 10: **François Boucher.** *Dog Standing on Its Hind Legs*, c. 1755. Desenho, 17.6 x 11.8 cm.



Figura 11: **Jean-Honoré Fragonard.** *Le Chien Savant*, c. 1753. Óleo sobre tela (oval), 83 x 75 cm. Le Musée d'Art et d'Histoire, Cholet.



Figura 12: **Denis Désiré Guéret; Onésime Gueret.** Faia esculpida e dourada com tapeçaria de Beauvais. 108.5 x 63 x 62 cm. Museé Condé, Chantilly.



Figura 13: **Noël Hallé.** *Une Savoyarde (Mother and Child in an Interior)*, 1757. Óleo sobre tela, 65.4 x 53.8 cm. Localização desconhecida.



Figura 14: **Philip Mercier.** *Playing Soldier*, s/d. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Localização desconhecida.



Figura 15: Autoria não informada. *Monkey Cup*, c. 1425-50. Silver, silver gilt, and painted enamel, 20 x 11.7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 16: **Christophe Huet.** *The Dance*, c. 1739. Óleo sobre tela, 92.1 x 144.4 cm. National Gallery of Art, Washington.



Figura 17: **Christophe Huet.** *The Concert*, 1739. Óleo sobre tela, 89.1 x 150.9 cm. National Gallery of Art, Washington.



Figura 18: **Antoine Watteau.** *Gesellige Unterhaltung im Freien,* c. 1718-9. Óleo sobre tela. 60 x 75 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Figura 19: **J. Guelard.** *Le Maitre d'École*, c. 1741-2, a partir de Christophe Huet. Gravura, dimensões não informadas. Livro *Singeries, ou différentes actions de la vie humaine représentées par des singes* (1741-2). Bibliothèque nationale de France, Paris.



Figura 20: **Christophe Huet.** *Le Maître d'École*. Tela de chaminé [Écran de Cheminée] na sala Grande Singerie. Musée Condée, Chantilly.



Figura 21: **Philip Mercier.** *School for boys,* 1738. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Localização desconhecida.



Figura 22: **Charles Germain de Saint-Aubin.** *Ballet Champêtre*, c. 1756. Gravura, 33 x 23.5 cm. National Gallery of Art, Washington.



Figura 23: **Charles Germain de Saint-Aubin**. *La Toilette*, c. 1756. Gravura, 33 x 23.5 cm. National Gallery of Art, Washington.



Figura 24: **François Boucher.** *The Miliner (Morning)*, 1746. Óleo sobre tela, 64 x 53 cm. Nationalmuseum, Stockholm.



Figura 25: **François Boucher.** *La Toillete*, 1742. Óleo sobre tela, 52.5 x 66.5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Figura 26: **François Boucher.** *Marquise de Pompadour*, 1750. Óleo sobre tela, 81.2 x 64.9 cm. Harvart Art Museums/Fogg Museum, Cambridge.



Figura 27: ***Charles-Germain de Saint-Aubin.*** *Pomade pour les levres (Ointment for the lips)*, c. 1740-75. Aquarela, tinta e grafite sobre papel. Waddesdon Manor, Aylesbury.



Figura 28: **Nicolas Delaunay.** *Le Petit Predicateur*, a partir de Fragonard. Gravura. Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 29: **Nicolas Delaunay.** *L'Education fait Tout*, a partir de Fragonard. Gravura. Metropolitan Museum of Art, New York.

Primitivos e Selvagens – Lionello Venturi e o Surrealismo

Fernanda Marinho
UNIFESP
Pós-Doutoranda FAPESP

Entre a proposta historiográfica de Lionello Venturi e a proposta artística do surrealismo francês interessa-nos nesta comunicação seus similares aspectos vertiginosos. Vertigens essas relativas às respectivas perspectivas antievolucionistas que estimularam uma nova metodologia e sensibilidade à história da arte.

Lionello Venturi publicou em 1926 *Il gusto dei primitivi*, um livro que, nas estantes de bibliotecas, encontra-se, geralmente, entre títulos dedicados à cultura do *Trecento* e *Quattrocento*. No entanto, é suficiente abrí-lo no índice para compreender que a sua proposta dedica-se menos a análises iconográficas e mais à crítica de arte, menos ao estudo de obras e mais ao estudo do olhar que as constroem. O livro é dividido em duas partes: a primeira dedica-se ao embasamento teórico daquilo que o autor considera por primitivo, partindo de Sócrates e chegando a Ruskin; a segunda parte apresenta diversas análises comparativas de obras do *Trecento* ao *Ottocento*. Resumidamente podemos definir o primitivismo venturiano como uma qualidade intrínseca à arte, mas ulterior à fisicalidade da obra, uma ambição artística positiva e universal.

Com este livro, Venturi inseria-se num campo de batalha de vitória duvidosa no cenário historiográfico italiano. Ao elaborar uma espécie de antologia crítica do gosto primitivo, abria uma estrada incômoda aos rumos do monumental passado do Renascimento e do classicismo, já tão caros aos prenúncios da estética fascista. A historiografia italiana ainda não havia experimentado a "fase do degelo", expressão de Eugenio Battisti ao se referir ao atrasado contato com a produção bibliográfica estrangeira de peso, como as das escolas alemã e austríaca, do Instituo Warburg e de Princeton. Tal contato concretizou-se apenas a partir do pós-guerra, instigando na história da arte local uma importante revisão historiográfica como, por exemplo, a nova abordagem em torno do Maneirismo. Considerando, portanto, este cenário, compreende-se melhor como o livro de Venturi ainda era estranho na Itália de então. O próprio conceito de gosto, por exemplo, aproximava a sua teórica mais à escola alemã e ao conceito de Kusntwollen do que à escola italiana.

Ao dedicar-se aos artistas do *Trecento* e *Quattrocento* Venturi pretendia liberá-los da desfortuna à qual foram submetidos pelo legado renascentista e principalmente pela paixão desmedida de Vasari por Michelangelo. O pensamento científico teria, na opinião do autor, contaminado o pensamento artístico submetendo o conteúdo à forma, a espiritualidade ao virtuosismo formal e gerando, consequentemente, uma perspectiva evolutiva da história da arte, pautada no controle da técnica e distante da inspiração como processo místico criador. A tentativa de Venturi em liberar os primitivos da prerrogativa da evolução formal faz de seu livro Venturi um manifesto em prol da reformulação da crítica de arte pautada não mais no gosto clássico, mas sim no gosto primitivo.

> "E o pior que a influência clássica pode fazer foi justamente atribuir de novo ao artista o dever científico de alcançar uma verdade universal racionalmente demonstrável".[1]

Tal conexão entre a arte e a ciência viria por estimular, consequentemente, uma percepção evolutiva e hierárquica da história da arte que concebia o tempo presente como superação das experiências passadas. Venturi relembra que para Boccaccio a arte de Giotto consistia no início de uma nova era e na origem da "glória florentina", sinalizando tanto a superioridade de seu tempo quanto o seu patriotismo; que Petrarca encontrou em Simone Martini, seu contemporâneo, a perfeição divina da arte; que Filippo Villani, ao escrever a mais antiga vida dos pintores, destacou o papel da pintura italiana em detrimento ao da arte antiga e da ciência; que Cennino Cennini, no *Libro dell'arte*, reverenciou não apenas a Deus e a todos os santos, mas também a Giotto; e que Leon Battista Alberti reivindicou a originalidade de sua teórica em detrimento às de Plinio e Vitrúvio. A perspectiva de Filippo Brunelleschi "não é mais um resultado de uma observação genial da realidade, mas é a consequência de premissas geométricas"[2], lamenta Venturi, sentindo o esmaecimento do gosto primitivo que em Leonardo da Vinci já não apresentaria mais nenhum vestígio : "Em tudo aquilo que ele exerceu como artista quis fixar leis científicas. [...] Por esta via se chegava a Galileu, mas se distanciava de Giotto" [3]. Venturi assim lamentava os rumos da história da arte que teria substituído a inspiração divina pelo aprendizado da técnica, o misticismo pelo realismo, a representação da alma pelo estudo da perspectiva.

1 VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. 1926, p. 69: E il peggio che pote fare l'influsso classico fu proprio di assegnare di nuovo all'artista un compito scientifico, di raggiungere cioè una verità universale razionalmente dimostrabile.

2 Idem, p 92: "non è più il risultato di una osservazione geniale dela realtà, ma è la conseguenza di premesse geometriche".

3 Idem, p.102: "Di tutto ciò ch'egli attuò come artista volle fissare le leggi scientifche. (...) Per quella via si giungeva a Galileo, ma ci si alontanava sempre di più da Giotto"

O ápice de sua crítica, no entanto, é endereçada a Giorgio Vasari ao julgar negativa a noção de perfeição absoluta promovida pelo renascentista, atribuindo ao legado vasariano dois principais prejuízos da crítica:

> "E, no entanto, depois de Vasari os prejuízos da crítica de arte foram dois e não apenas um: o primeiro foi a natureza presa a um modelo, o segundo foi o modo com o qual a natureza foi racionalizada pelos antigos. Naturalismo e classicismo permaneceram desligados e confusos ao mesmo tempo: aspectos diversos de um mesmo erro".[4]

O primitivo, destarte, seria a justa medida da antítese do clássico, uma lente de observação da história da arte sob um foco diverso. Para melhor compreendermos a mencionada vertigem da sua metodologia que nos levará à análise relativa ao Surrealismo francês, é necessário atentarmos para um fator que estimulou o autor a propor tal revisão. Como vimos, ele atrela a renovação da crítica de arte à liberação de dois dos seus principais prejuízos – naturalismo e classicismo –, mas nos corolários da primeira parte do livro o autor indica um procedimento diverso à esta renovação que, por sua vez esclarece os propósitos desse estudo:

> "E assim como "romântico", também "clássico" deve ser tirado de cima do seu altar retórico, de norma de arte absoluta, para assumir novamente o seu significado histórico e o seu lugar próximo aos outros nomes de grandes civilizações artísticas.
> Um procedimento diverso é promover um outro nome: 'impressionismo'".[5]

Venturi equivale o peso retórico do clássico ao peso retórico do Impressionismo, apresentado como a chave de leitura necessária à revisão da crítica de arte italiana. Tal relação, entretanto, estabelecida entre os impressionistas franceses e o projeto moderno venturiano, aparece apenas em breves menções na publicação de 1926. Para melhor compreendermos tais relações seria necessário nos aprofundarmos no engajamento de Venturi no cenário cultural de Turim ao lado de Riccardo Gualino e do grupo Sei Pittori di Torino.

O Impressionismo que lhe havia despertado tal sensibilidade estética focalizava o Renascimento sob um aspecto distante do viciado olhar interno, e o problematizava a partir de uma

4 Pg. 113: "E però dopo il Vasari di pregiudizi nella critica d'arte non ce ne fu più uno soltanto, ma due: il primo era stato la natura presa a modelo, il secondo fu il modo con cui la natura fu razionalizzata dagli antichi. Naturalismo e classicismo rimasero staccati e confusi nello stesso tempo: aspetti diversi di un medesimo errore".

5 Idem, pp. 226-227: "E cioè come "romantico", anche "classico" deve essere tirato giù dal suo altare retorico, di norma de arte assoluta, per assumere di nuovo il suo significato storico e il suo posto vicino agli altri nomi di grandi civiltà artistiche. Un procedimento diverso ocorre promuovere per un altro nome: 'impressionismo'".

perspectiva universal moderna. A conclusão de seu livro culmina com uma original leitura das montanhas de Giotto à luz comparativa das obras de Cezanne.

> "E nada melhor que o confronto de uma paisagem de Cezanne com uma paisagem de Giotto possa nos dar a exata impressão da comum tendência em determinar a construção das massas e o seu volume, em procurar o fenômeno sintético sem nenhuma preocupação com a semelhança com a natureza, em obter o efeito tridimensional por pura intuição sem seguir nenhuma regra de perspectiva. E pensar que até hoje uma rocha ou uma árvore de Giotto são considerados imperfeitos! ninguém depois de Giotto alcançou a sua perfeição sintética; e se depois dos erros do barroco, do neoclassicismo, do romantismo, um artista puro, Cézanne, reencontrou a via de Giotto, todos podem deduzir do confronto quanto caminhou Giotto e, por outro lado, quanto foi breve, sobretudo devido à miséria dos tempos, o passo de Cezanne".[6]

A universalidade artística inaugurada pelo Impressionismo francês parecia encaixar com os propósitos de Venturi de uma história da arte menos submetida às fortunas do classicismo e mais atreladas àquilo que o autor havia identificado como a espiritualidade moderna. Como bem observado por Argan, tratava-se de "passar da ideia de criação divina à ideia de criação humana, histórica", de secularizar a espiritualidade medieval transformando-a em inspiração artística universal.

Venturi viu em Cezanne, como no exemplo mencionado, e nos Impressionistas, de modo geral, a chave necessária a uma nova interpretação de Giotto e ao resgate moderno da estética primitiva. Em Paris, por sua vez, o fetiche pelos chamados "objetos tribais" que se espalhavam em antiquários e mercados da cidade, estruturava a proposta surrealista sensibilizada pela dita arte selvagem referente às civilizações coloniais francesas. Do mesmo ano de *Il gusto dei primitivi*, data a publicação de um importante número da revista *Vogue Paris*, cuja capa trazia *Noir et Blanche*, a famosa fotografia de Man Ray de Kiki de Monparnasse com uma máscara africana. Ainda de 1926 data outro importante evento, a inauguração da *Galerie Surréaliste* com a mostra *Tableaux de Man Ray et objets des îles*. Na mesma galeria no ano seguinte ocorreu a mostra *Yves Tanguy et objets d'Amérique*. Em ambas as exposições os objetos não europeus eram pensados sobrepostos às obras dos surrealistas. Como em *Noir et Blanche*, tal justaposição problematizava o objeto oci-

6 Idem, pp. 323 e 324: "E nulla meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica. E pensare che tutora una roccia o un albero di Giotto sono considerati imperfetti! nessuno dopo Giotto è giunto alla sua perfezione sintética; e se dopo gli errori del barocco, del neo-classicismo, del romanticismo, un artista puro, Cézanne, ha ritrovato la via stessa di Giotto, ognuno può dedurre dal confronto quanto cammino avesse compiuto Giotto e quanto breve sia stato invece, soprattutto per la miséria dei tempi, il passo di Cézanne".

dental e a concepção mesma de obra de arte a partir do confronto com os chamados objetos tribais. Premissas teóricas classificatórias e legitimadoras da arte ocidental parecem nesta justaposição serem violentamente esvaziadas de sentido - beleza e funcionalidade, conteúdo e forma, clássico e moderno, futuro e passado são polaridades que se anulam, que caem no silêncio denunciado pelos olhos fechados de Kiki. Era preciso uma nova ordem de fronteiras não mais europeias, era necessária uma outra sensibilização estética que desestruturasse os vícios da cultura.

Interessante pensar que tanto no caso de Venturi quanto no caso dos surrealistas franceses foi imprescindível a componente externa para tal desconstrução. Enquanto Venturi olhava para a França, a França olhava para além-Europa. O franco centrismo verificado nas linhas de *Il gusto dei primitivi* mostrava-se como uma alternativa ao perigoso nacionalismo que dava forma ao Fascismo, uma atitude que precedeu o mais drástico afastamento quando Venturi decidiu não assinar o *Giuramento di Fedeltà al Fascismo*, em 1931, perdendo a sua cátedra e abandonando a Itália por 14 anos. Na França, o primitivismo surrealista demonstrava razões políticas anticolonialistas culminadas também em 1931, quando em resposta à *International Colonial Exibition "La Grand Plus France"*, que representava todas as colônias francesas na tentativa de resgatar o nacionalismo abalado pela Primeira Guerra, inaugurava-se a *Exposition Anti-Imperialiste: La verité sur les colonies*, apoiada pelo Partido Comunista Francês. Esta última dividia-se em três categorias: "art nègre", correspondendo à África; Oceania; e "peau-rouge", correspondendo às Américas. E com o seguinte texto de apresentação:

> "Todos esse objetos são acompanhados de breves citações relativas à destruição da arte dos povos coloniais pelas missões religiosas que, para consagrar o progresso do cristianismo, reuniram e queimaram tudo aquilo considerado como fetiche e geralmente como a expressão de uma arte simples e humana sem características particularmente religiosas".

Protestava-se contra a velha ideia da colônia submissa à metrópole, objetivando salientar a importância das manifestações culturais coloniais num processo de renovação e modernização da Europa. A mostra apresentava um caráter de gabinete de curiosidades ao relacionar objetos de culturas diversas numa espécie de altar pagão expurgatório dos males de uma falsa ideia de modernidade. Santos cristãos, alusões à pobreza, referências a massacres e ao problemático fetiche que não inverte as práticas de poder.

Ambas as noções de primitivismo aqui abordadas partiram de um irrequieto sentimento de insuficiência da história enquanto disciplina inspiradora do projeto moderno de suas respectivas culturas. A comparação de ambas nos sugere o surgimento de uma vertiginosa perspectiva da história da arte, que objetivando reestruturar seus paradigmas reconstrói a narrativa histórica. Como bem resumiu Argan a respeito de Venturi: "[...] abrir em direção ao Medievo para poder abrir ao extremo oposto, em direção ao moderno". Cabe-nos agora, portanto, refletirmos se este virtuosismo metodológico verificado no início do século XX não consistiu nos prenúncios do que hoje temos abordado como uma nova história da arte global.

DA TELA AO PALCO:
Pintura, teatro e revolução no Brutus de Jacques Louis David.

Favia Giovana Dessoldi[1]

Inúmeros acontecimentos históricos, políticos e sociais levaram à Revolução Francesa em 1789, entre eles destaca-se a participação popular e a contribuição do campo das artes em suas mais variadas linguagens.

A pintura transformou-se num veiculo de propagação dos ideais burgueses e teve grande influencia sobre a população. Dentre os artistas desse período, Jacques Louis David destaca-se tanto por suas obras quanto pela posição politica que assumiu durante a Revolução. Uma de suas pinturas mais famosas, *J. Brutus, primeiro cônsul, de volta à sua casa, após ter condenado seus dois filhos que se haviam unido aos Tarquínios e tinham conspirado contra a liberdade romana. Os lictores trazem seus corpos para que ele lhes dê sepultura*[2] (1789), contribuiu para o engajamento político no período por trabalhar com ideias que mobilizavam os cidadãos franceses que sofriam com o absolutismo de Luís XVI.

Através da análise dessa obra, é possível estabelecer suas relações com a montagem da peça teatral *Brutus*, de Voltaire, encenada em 1790 pela *Comédie Française*, tendo como interprete do personagem principal, o ator Talma, que se consagrará no mesmo período de David.

A partir dessa nova relação que se estabelece entre duas linguagens artísticas, será realizado um estudo a respeito de como o teatro foi transformado em uma ferramenta de mobilização das massas na França no século XVIII e as contribuições da Revolução para a formatação de um novo sistema de criação artística e teatral.

DAVID, UM PINTOR VISIONÁRIO.

1 Especialista em História da Arte: Teoria e Crítica pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Artigo orientado pelo Profº Dr. Claudio Aguiar Almeida, durante o programa de pós-graduação da mesma instituição.

2 Daqui para frente nos referiremos ao quadro como “Brutus”.

Jacques Louis David, considerado o pintor da Revolução Francesa, contribuiu com mais do que sua pintura. Tido por alguns pesquisadores como o criador da moderna propaganda visual, conseguiu atingir a população francesa letrada e iletrada com sua obra que tinha como objetivo promover a salvação moral e tornar a arte muito mais do que um instrumento de prazer: na perspectiva de David, a arte deveria ser capaz de transformar simples homens em cidadãos corretos.

David estudou em um período em que o destino da arte se tornara uma preocupação pública. Com a morte de Luís XV em 1775, Luís XVI assume o trono e, no campo das artes, o gosto pela seriedade passa a predominar. A obra de David marcou o apogeu do Neoclassicismo através de pinturas históricas com fundo moralista.

David ganhou um ateliê no Louvre como membro da Academia após realizar o quadro *Dêem uma esmola a Belisário* (1781) (Figura 1). Em 1785, David expôs *O Juramento dos Horácios* (Figura 2) também uma encomenda da corte que tornou-se uma espécie de revolução na arte de seu tempo. A partir de então, David assume uma nova postura enquanto pintor: a escolha de seus temas visava algo que estava além dos desejos da corte.

Um quadro, exposto no Salão de 1789, será o primeiro quadro de David a ter uma relação direta com a Revolução Francesa. Mesmo sendo uma encomenda real, assim como as duas obras acima citadas, e apesar dessa temática subversiva já ter sido trabalhada por David, *Brutus* assumirá de forma muito mais incisiva as críticas à monarquia e a nobreza.

Brutus, padroeiro da Revolução.

O quadro em questão (Figura 3) leva o longo titulo de *J. Brutus, primeiro cônsul, de volta à sua casa, após ter condenado seus dois filhos que se haviam unido aos Tarquínios e tinham conspirado contra a liberdade romana. Os lictores trazem seus corpos para que ele lhes dê sepultura,* necessário para que seja possível compreender o significado da obra. Sobre o tema retratado, trata-se da fundação da República romana. Lucius Junius Brutus é o primeiro cônsul de Roma e descobriu que seus filhos conspiravam para a restauração da monarquia dos Tarquínios. Brutus, cujo dever era defender a República, não hesita em colocar os interesses de Roma à frente de seus laços familiares e ordena a execução de seus próprios filhos. No quadro, Brutus encontra-se senta-

do à esquerda, seu rosto na penumbra, rígido e impassível.[3] A única parte de seu corpo que denota de forma mais evidente algum tipo de emoção são os pés (Figura 4), o pé direito sobre o esquerdo: detalhe que David emprestou do Isaías pintado por Michelangelo na Capela Sistina. A divisão de seu corpo entre a luz e a escuridão pode ser analisada como uma divisão das posições sociais assumidas por Brutus: enquanto cônsul romano, no espaço público, e enquanto pai, no espaço privado. Do lado direito, a mãe, as irmãs e uma serva estão em prantos. Não é a primeira vez que a mulher representa a emoção irracional na obra de David.

Entre Brutus e a esposa, uma coluna e uma cadeira vazia sintetizam o rompimento familiar. Na penumbra, próximo a Brutus, um emblema de Roma interpõe-se entre o pai e os corpos dos filhos mortos. Jean Starobinski[4] chamará o drama de Brutus de "versão pagã do sacrifício de Abraão" considerando a ausência do anjo que, na passagem bíblica, deteve o golpe do personagem que ia sacrificar o próprio filho. Próxima às mulheres, uma mesa, coberta com uma toalha cor de sangue, sobre a qual vemos um cesto de costura que contém tecidos, linhas e uma tesoura – o símbolo de Átropos[5], a Parca responsável por cortar o fio da vida. (Figura 5).

Apesar do inicio do quadro datar de antes dos eventos de 1789, o projeto sofreu mudanças sob o impacto dos acontecimentos que marcaram o inicio da Revolução aprofundando seu viés antimonárquico.

A partir deste quadro, a ação de David como artista estará cada vez mais associada à política de sua época. Durante os anos seguintes, David se tornaria deputado da Convenção Nacional onde teve assento no "Comitê de Segurança", destacando-se também por sua interferência nos meios artísticos: será um dos principais responsáveis pelo fechamento da Academia de Pintura e Escultura.

A obra de David atende as finalidades de "agradar e instruir" que as artes deveriam ter, através do pincel do artista que:

3 Com relação à postura de Brutus é interessante observar que Winckelmann (1975, p. 53), discorrendo sobre obras gregas, afirma que "quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma".

4 1988, p.73.

5 Átropos, na mitologia grega, era uma das três Parcas: três irmãs que determinavam o destino tanto dos deuses quanto dos seres humanos, fabricavam, teciam e cortavam aquilo que era conhecido como o fio da vida. Cada qual com sua função, Átropos, considerada a mais velha e experiente das Parcas, conhecida por ser "inflexível" e "inevitável" era a responsável por cortar o fio da vida, determinando seu fim. Seus atributos eram o relógio de sol, a balança, a tesoura e, às vezes, uma esfera e um livro ou rolo de pergaminho.

> "Deveria legar ao pensamento mais do que tenha mostrado aos olhos. O artista conseguirá isso desde que aprenda, não a dissimular suas ideias sob o disfarce de alegorias, senão a dar-lhes a forma de alegoria"[6].

O *Brutus* de David, ao relacionar-se com o *Brutus* de Voltaire, seria transformado numa das maiores alegorias que a Revolução poderia almejar, através do trabalho de um ator: Talma.

Talma, um ator transitório.

Talma foi um ator que viveu não só a transição histórica do século XVIII para o XIX, mas também a transição do papel social que marcou o ofício de ator. François- Joseph Talma estreou na *Comédie Française* em 1787. A *Comédie Française* era uma companhia que gozava de muitos privilégios por ser mantida e beneficiária do rei e da corte. Esses privilégios, no entanto, vinham acompanhados de muitas limitações, que, criticadas por Talma, colocou-o em rota de colisão contra seus colegas. Em novembro de 1789, o ator encenou, no papel principal, a peça Carlos IX[7] de Joseph-Marie Chénier. Quando esta peça, depois de mais de trinta apresentações, foi proibida pelo rei a pedido de bispos da Igreja Católica, Talma impôs sua representação atendendo às exigências do público.

O seu envolvimento cada vez maior com o teatro revolucionário do período, contribuiu para a ascensão de sua carreira e para o crescimento do seu prestígio entre as lideranças da revolução: durante o "Terror", diversos atores da *Comédie Française* foram perseguidos, presos e julgados, mas Talma não foi incomodado.

> "O ator descobriu a possibilidade de fazer a sua carreira e levar a sua vida num plano social que até então era vedado: a atividade politica, os caminhos para o poder [...]".[8]

Após a revolução, com o golpe e a instauração do Império de Napoleão, Talma transformou-se num ator a serviço do Estado, tornando-se o preferido e o protegido de Napoleão Bonaparte.

6 WINCKELMANN, 1975, p.70.

7 Informações a respeito deste texto e da montagem realizada pela Comédie Française que teve Talma no papel principal serão abordadas no capítulo 2 do presente artigo: O TEATRO E A REVOLUÇÃO.

8 DUVIGNAUD, 1972, p.116

Uma das maiores contribuições de Talma para a história do teatro, acontecerá a partir da relação que o ator estabelecerá com o pintor Jacques Louis David e as influencias e opiniões deste no processo de construção da personagem Brutus, na encenação da peça de mesmo nome em 1790. As influências da Revolução no campo das artes contribuíram para estreitar a ligação, não só entre as linguagens e as posições politicas dos envolvidos, mas entre os próprios artistas e seu público.

O TEATRO E A REVOLUÇÃO

No período revolucionário, tornou-se necessário encontrar meios de comunicação e educação de massa mais incisivos que a propaganda escrita. A solução foi a retomada das festas cívicas, como ocorriam na Antiguidade Greco-Romana e, principalmente, do teatro.

Apesar de ser composta por atores ligados à monarquia, a *Comédie Française* abriu espaço em seu repertório para obras que criticavam a Igreja Católica após o 14 de julho de 1789.

As mesmas lutas politicas que se davam entre partidos nesse período, aconteceram também entre companhias teatrais que não compartilhavam das mesmas visões ou ideais. Tratava-se de uma mudança na forma de se fazer teatro, um teatro que agora não seria mais privilegio da aristocracia, teria a população comum como participante ativa: o teatro estava se tornando "um local de amplificação dos grandes debates políticos e sociais".[9] Os dramas encenados eram parte da escola de regeneração de costumes em que o teatro se transformara a partir de 1789.

> "Na criação teatral, assim como na pintura, a Revolução quis que a imaginação fosse controlada e guiada pela razão [...] queria-se viver uma segunda renascença, melhor esclarecida pela história".[10]

É interessante observar que os atores, até o final de 1789, não gozavam de direitos civis. Em função do interesse crescente e da considerável importância de seu trabalho para a Revolução, a Assembleia Nacional reconheceu em 24 de dezembro de 1789, os direitos dos homens de teatro, mas, apesar dessa conquista, os atores não poderiam escolher seu próprio repertorio, tendo que atender aos interesses públicos.

9 BIANCHI, 1989, p. 171.

10 STAROBINSKI, 1988, p.83.

O público burguês, que tinha condições de pagar por seu ingresso, já não estava mais interessado em ser um receptor mudo das peças teatrais: ia ao teatro como ia a um clube politico, nunca dispensava sua participação. Serge Bianchi[11] afirma que o "teatro cívico" do período "mostra estreitos laços entre a Revolução em curso, os autores, os atores e o público".

Até 1791, a *Comédie Française* monopolizava as obras clássicas, impedindo que outros grupos realizassem determinadas encenações. As necessidades e interesses da Revolução para com o teatro tornam-se tão evidentes que culminam em providências legislativas que colocam um fim à exclusividade da *Comédie*, proporcionando maior autonomia para as demais companhias teatrais. Essas facilidades vão contribuir para uma multiplicação dos teatros de Paris: a partir de janeiro de 1791 "qualquer pessoa pode fundar um teatro e apresentar as representações à sua escolha, com a concordância do autor, do elenco e da municipalidade".[12]

Contribuições da Revolução: *Brutus*.

O Teatro Revolucionário propriamente dito pode ser dividido em três categorias: a primeira corresponde às obras com intenções celebrativas que representavam acontecimentos e personagens da Revolução. A segunda categoria corresponde às comédias anticlericais.

Na terceira categoria estão os dramas históricos, onde se destaca a peça *Brutus* de Voltaire. A peça, que contou com a atuação de Talma no papel do personagem principal, trouxe ao teatro contribuições técnicas e inovações artísticas nas encenações que ocorreram entre 1790 e 1791. Até então, nas apresentações das tragédias, os atores utilizavam figurinos do período em que as peças haviam sido escritas (grande parte no século XVI) atitude que causava anacronismo na representação. Talma, por sugestão de David, levou ao palco um Brutus vestido com roupas similares às usadas na Roma de seu tempo: além de uma túnica, pernas nuas, sandálias, Talma também usou um penteado, semelhante ao visto no busto romano de Brutus e na própria pintura de David, que se tornaria moda entre os franceses:

11 1989, p. 171.

12 BIANCHI, 1989, p. 170.

> "O cabelo curto e natural, popularizado por seu Brutus (e baseado em sua cópia de um busto romano) agora era oficialmente sancionado como corte patriótico para os homens".[13]

Essas encenações contribuíram para estreitar cada vez mais a relação entre a obra de Voltaire e o quadro de David, formulando conexões antes nunca experimentadas. Não só o cenário, figurino e penteado de Brutus e das demais personagens retratadas no quadro de David serviram como inspiração para a montagem, mas também o próprio contexto retratado pelo artista. Como epílogo do espetáculo, os atores representaram a cena pintada por David: Brutus sentado entre as sombras, sua esposa e filhas em profunda agonia enquanto os lictores traziam os corpos de seus filhos mortos.

A partir disso, é possível afirmar que a peça teatral e o quadro de David tiveram influência significativa sobre a população, tanto na concepção antimonárquica da historia de Brutus, quanto às virtudes que, como homem do Estado, também eram necessárias aos cidadãos franceses. Brutus transformou-se num modelo a ser seguido e imitado, instaurando uma nova forma de pensar e comportar-se.

A atitude de Talma, aos poucos foi sendo absorvida e outras companhias seguiram seu exemplo. A busca pelo real pode ser considerada a contribuição mais evidente da Revolução para as artes dramáticas, esse novo pensamento foi estendido à cenografia dos espetáculos e depois ao próprio estilo de representação, tornando Talma um ícone, principiando o conceito de celebridade e alterando cada vez mais a relação público/ ator.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do estudo realizado é possível concluir que o interesse da Revolução para com o teatro culminou em modificações profundas na estruturação deste, esse processo foi fundamental para estabelecer novas bases para o teatro moderno e principalmente para a profissão do ator.

A relação entre o quadro *Brutus* de Jacques Louis David e a montagem da peça *Brutus* de Voltaire, é inédita, as contribuições que Talma, trouxe para os processos de interpretação e também de caracterização (figurino e indumentárias) durante a montagem e as apresentações de *Brutus* adquiriram importância fundamental no campo das artes cênicas. O quadro de David, ao experi-

13 STAROBINSKI, 1988, p. 225

mentar essa transversalidade artística, passa por uma ressignificação: a cena retratada pelo pintor passou do estado de contemplação para o estado da ação. O quadro transformou-se em texto, o epílogo da peça de Voltaire. Novas relações foram estabelecidas entre duas linguagens artísticas que se uniram para transformarem-se em posição política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica.** In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BIANCHI, Serge. **O Teatro dos Novos tempos**. In: VOVELLE, Michel (Org.). **França Revolucionária: 1789 - 1799**, São Paulo: Brasiliense, 1989.

DAVIES, Penelope et al. **A Nova Historia da Arte de Janson, A tradição ocidental.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2010.

DEL DEBBIO, Marcelo. Enciclopédia da Mitologia. São Paulo: Daemon. 2008.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac &. Naify, 2001.

GIOVANNI, Claudio. **Revolução Francesa e Teatro**. In: **Reforma e Revolução**. Revista Brasileira de Historia v. 10 nº 20. São Paulo, 1991.

HERBERT, Robert L.. **David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an essay in art and politics.** New York: Viking Press, 1972.

OZOUF, Mona. **A Festa: Sob a Revolução Francesa**. In: GOFF, Jacques Le., NORA, Pierre(orgs) **História: novos objetos**. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976, p. 217-231.

SCHAMA, Simon. **Cidadãos: Uma Crônica Sobre a Revolução Francesa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O Poder da Arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STAROBINSKI, Jean. **1789: Os emblemas da razão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VOLTAIRE. **Brutus: Tragédie en Cinq Actes**. In: **Théatre de Voltaire, vol. 1**. Paris: Garnier, 1927.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões Sobre a Arte Antiga**, estudo introdutório de Gerd A. Bornheim, tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop, Porto Alegre: Movimento, 1975.

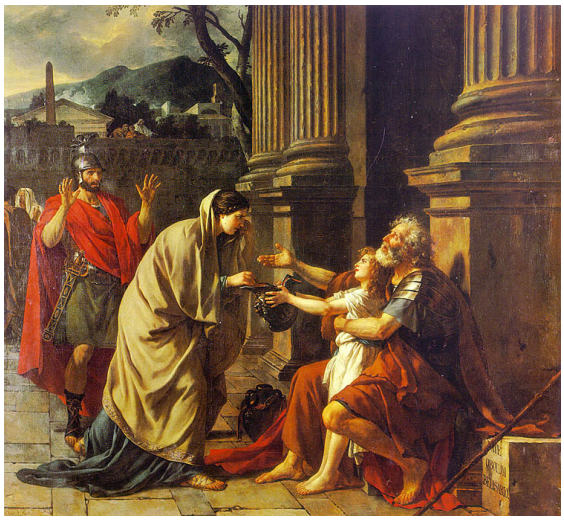


figura01.jpg --> Jacques Louis David. Deem uma esmola a Belisário (1781). Óleo sobre tela. Museu de Belas Artes - Lille.



figura02.jpg --> Jacques Louis David. O Juramento dos Horácios (1784). Óleo sobre tela. Museu do Louvre – Paris.



figura03.jpg --> Jacques Louis David. Os lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos (1798). Óleo sobre tela. Museu do Louvre- Paris.

Ponto, linha, olho e plano: A aproximação de Mário Pedrosa à Gestalt [1]

Gabriela Borges Abraços[2]

> "É preciso comportar-se diante de uma obra-prima como diante de um príncipe; não falar primeiro, mas esperar que ela nos interpele. Do contrário não ouviríamos senão a nós mesmos"
> Schopenhauer

Apresentação

O objetivo deste artigo é traçar um panorama de contato de Mário Pedrosa com a psicologia da forma e ressaltar a importância dos estudos levantados por Wassily Kandinsky para a constituição da teoria da abstração. Enunciada pelo trocadilho do título propõe-se uma relação entre as pesquisas da forma na obra de arte levantadas por Kandinsky, e seu aproveitamento das teses das gestálticas como esforços de compreensão do fenômeno óptico e da percepção visual. O interesse de Pedrosa em compreender estes mecanismos direciona-se no sentido de instrumentalizar-se teoricamente, a fim de constituir um discurso crítico coerente, capaz de elucidar e evidenciar ao publico as competências e atribuições estéticas da arte abstrata.

Mário Pedrosa: Trajetória Crítica

No Campo da História da crítica de arte brasileira situamos o pensador Mário Pedrosa como um importante personagem que colaborou para a constituição do *corpus* teórico e crítico de nossa história da arte. Tal colaboração não esteve circunscrita somente à reflexão teórica, como também contou com sua participação em movimentos artísticos e no contato constante com grupos de artistas, estimulando-os a novas pesquisas estéticas.

1 Este artigo tem sua origem na discussão levantada por minha dissertação de mestrado, "*Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt: Crítica e Estética da Forma*" orientada pela Profa Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves, no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. A dissertação Investiga e relaciona o interesse de Mário Pedrosa pelos pressupostos da estética abstrata e pela Psicologia da Forma.

2 Mestre em Estética e História da Arte / *strictu-sensu* no PGEHA/USP- Programa Interunidades de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; Bacharel em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas -USP: Universidade de São Paulo / Licenciada pela Faculdade de Educação da USP. Mestrado desenvolvido com apoio financeiro da FAPESP.

Mário Pedrosa foi, no entanto, mais que um crítico de arte. Foi um humanista, engajado com o pensamento e com a atuação política, e que encontrou na arte um campo fecundo onde a reflexão e a ação possibilitam o crescimento intelectual e a transformação da sensibilidade e percepção do individuo.

Além de crítico de arte, Pedrosa teve uma intensa atividade institucional e política.[3] Como pensador político de esquerda, envolveu-se com as atividades do Partido Comunista e posteriormente encabeçou a fundação do partido trotskista no Brasil além de manter-se ligado à Internacional Comunista. Como pensador de arte, envolveu-se com a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo e com a Bienal de São Paulo, além de dedicar-se a colunas diárias em jornais de grande circulação em São Paulo e Rio de Janeiro. Ao lado destas atividades, Pedrosa ainda se dedicava à atualização constante nas mais diversas áreas do conhecimento, com o objetivo de acompanhar os debates para poder dissertá-los em seus escritos.

No campo da arte, interessou-se e envolveu-se com as mais diferentes propostas estéticas, desde a arte social dos anos 1930, a arte abstrata nos anos 1940, o concretismo nos anos 50 e o neoconcretismo nos anos 60. Não somente escreveu críticas sobre obras e artistas, como pesquisou matizes teóricas e estimulou artistas ao desenvolvimento de novas linguagens, renovando o repertorio da sensibilidade artística nos meios onde atuou. Em uma destas incursões pelo conhecimento, localizamos o interesse de Mário Pedrosa pela *gestalt*, e seu aproveitamento para o campo artístico.

Contato com a *gestalt*

O interesse de Mário Pedrosa pela *gestalt*[4], ou ciência da psicologia da forma, encontra-se situado em um momento específico das pesquisas estéticas na Europa e relaciona-se ao envolvimento do crítico com a atualização da linguagem estética desenvolvida por artistas abstratos.

3 Crítico e historiador da arte, Pedrosa foi um dos fundadores, em 1949-50, da Associação Internacional de Críticos de Arte- AICA. Presidiu a Associação Brasileira de Críticos de Arte de 1963 a 1969; foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, lecionou História e Estética na Faculdade Nacional de Arquitetura e no Colégio Pedro II no Rio de Janeiro, e atuou como crítico de arte em vários jornais brasileiros: *Diário da Noite* (SP), *Correio da Manhã* (RJ), *Jornal do Brasil* (RJ), entre outros, além de participar da organização da Fundação Bienal de São Paulo e compor diversos júris, no Brasil e no mundo. Para mais informações sobre a atuação crítica e institucional de Pedrosa vide a dissertação: ABRAÇOS, Gabriela Borges. "*Aproximações entre Mário Pedrosa e gestalt : crítica e estética da forma*". Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, 2012.

4 *Gestalt* palavra de origem alemã, que significa forma ou configuração.

O primeiro contato do crítico com esta teoria deu-se no fim da década de 1920. Tendo sido enviado pelo Partido Comunista Brasileiro à Moscou para um evento do Partido, Pedrosa deteve-se em Berlim devido a complicações de saúde, e ali pode acompanhar as movimentações culturais do cenário germânico. Pedrosa então, estudou Filosofia, Sociologia e Estética na Universidade de Berlim e teve contato com os teóricos da psicologia experimental que formulavam teorias para compreender os mecanismos da percepção, através da apreensão visual e a interpretação mental. Neste período, teve contacto com as ideias de intelectuais como Max Wertheimer , Kurt Koffka, Wolfgang Köhler que desenvolviam estudos sobre a psicologia da forma. Posteriormente, em fins da década de 1930, quando em exílio nos EUA, Pedrosa novamente revisita as discussões sobre as teses da gestalt, em conferências com professores americanos e com intelectuais alemães expatriados pelo governo nazista.

Ao frequentar os círculos culturais do ambiente germânico, Pedrosa pode acompanhar também as pesquisas estéticas abstratas desenvolvidas pelos vários grupos de vanguarda, e as tendências modernizantes da arquitetura e da literatura. A modernização artística e cultural dedicava-se a representar em linhas resumidas e funcionais, o dinamismo e a praticidade do mundo industrial e desenvolver linguagens que correspondessem à outra percepção da realidade. Em linhas gerais, o clima cultural de Berlim dos anos 1920, esbarrava-se na insatisfação com o modelo clássico, que não mais os identificava, e sinalizava demandas de outros padrões que correspondessem ao dinamismo sensitivo que os circundava. Neste cenário, assentaram-se importantes pesquisas estéticas que revolucionaram a linguagem da representação, da construção e da cognição da sensibilidade moderna.

Kandinsky e suas pesquisas estéticas

Um dos artistas que mais impressionou o olhar artístico de Pedrosa foi Kandinsky. Não que tenhamos evidências de um contato pessoal entre eles, mas a obra e as propostas estéticas do pioneiro da arte abstrata influenciaram a concepção e a apreciação crítica de Mário Pedrosa.

Sobre o interesse do crítico pelo artista, esclarece-nos Otília Arantes:

> O grande guia de Mário Pedrosa em toda essa discussão (sobre "sensibilizar a inteligência") foi sem dúvida Kandinsky, a quem atribuía, como víamos, a responsabilidade pela revelação, teórica e plástica, de todos os valores - ele teria alcançado a feliz junção entre o imaginário e o pictórico: a aparente antinomia entre forma e emotividade, expressão exterior e conteúdo interior, estaria resolvida pela obediência à norma da "necessidade interior"[5]

A estética abstrata trazia em seu bojo, um questionamento dos pressupostos constitutivos da linguagem clássica predominante, e propunha uma revolução na construção plástica, de modo a inaugurar uma nova relação de percepção do objeto e ampliar o espectro de compreensão e significação da obra de arte. A proposta de um espaço pictórico não figurativo levantada por Kandinsky e seus pares, acolhia outras abordagens cognitivas sobre a observação e a construção do sentido e de significação. O enlace entre apreciação estética e a constituição do sentido, somente passaria a ser construído, a partir do conhecimento do vocabulário artístico empregado pelo artista e a compreensão do problema norteador da pesquisa estética desenvolvida.

Para compreender a estética não figurativa da abstração, o espectador deveria ser alfabetizado naquela linguagem, aparelhando assim sua percepção para a recepção de uma nova sensibilidade. Da mesma maneira, o crítico de arte deveria compreender a linguagem abstrata em toda sua essência teórica, para a partir de então, poder dissertar e constituir sua crítica e apreciação. Neste sentido, Mário Pedrosa interessou-se pelo estudo desta nova linguagem de modo a compreender-lhe seus mecanismos de comunicação, para a partir de então, ter condições intelectuais de analisar obras e expressar-lhe juízos.

Kandinsky dedicou-se ao estudo da linguagem artística de modo a compreender-lhe seus fundamentos matriciais. Ao teorizar sobre arte, seus escritos deixam um legado sobre o esforço de compreensão do espaço pictórico e da constituição de uma gramática sígnica. Localiza-se o cerne de suas ideias em dois de seus escritos principais. Em "*Do Espiritual na Arte*" encontra-se o desenvolvimento de sua teoria sobre as cores e suas *sonoridades*. Tais relações denotam significados *espirituais*, ou seja, a partir desta construção, Kandinsky cria um alfabeto de sentidos, com

5 ARANTES, Otília. Prefácio: Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração. In: PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II* (org. Otília Arantes). São Paulo, EDUSP, 1996. p.24. Este prefácio à obra reunida de Mário Pedrosa constitui-se como um dos poucos estudos de análise sobre as influências estéticas que conduziram o interesse do crítico às teorias da percepção. Otília Arantes é uma das maiores especialistas sobre o pensamento e percurso de Mário Pedrosa. A autora foi responsável pela organização e republicação de vários artigos e estudos de Pedrosa, nesta coleção de quatro volumes pela EDUSP.

os quais devemos "ler" a arte abstrata. No entanto, a segunda obra, que mais nos interessa nesta abordagem, é justamente "*Ponto, Linha sobre o Plano*" , onde o artista explicita sua teoria das formas e sua filiação à *gestalt*. A partir da compreensão da constituição da visão propostas por leis visuais de figura-fundo; distância-proximidade; parte-todo; equilíbrio e simetria, Kandinsky pode desenvolver a organização de seu espaço pictórico, não mais pautado pelo cubo cênico renascentista, construído ilusionísticamente a partir da geometria da perspectiva.

Neste sentido, as leis da gestalt atribuíram à linguagem abstrata, o substrato teórico para construção das relações dinâmicas do quadro, agora não mais pautado na desgastada representação figurativa, mas a partir de estudos programados de formas e cores. Tais descobertas gestálticas sobre a constituição da visão atribuíram aos artistas abstratos, sobretudo à Kandinsky, condições de explorar a criação artística renovando este campo do conhecimento humano.

Traçada a partir de infinitas combinações de linhas e cores, esta nova arte possibilitaria o extravasamento da criatividade, pautada na intuição e na sensibilidade e não mais na ilusão geométrica. Sobre esta nova linguagem plástica, Pedrosa escreve:

> O objeto que vinha sendo pouco a pouco deformado, alterado, reduzido, acaba transformando-se em mera abstração, até que os seus últimos vestígios desaparecem na arte pós-Mondrian. Kandinsky é, contudo, o primero que com a sua intuição genial, define a nova atitude, a nova função do artista diante do objeto: "de não mais perceber no objeto senão o poder de provocar a emoção." O objeto é o que provocava uma emoção.[6]

O interesse de Pedrosa por Kandinsky embasa-se exatamente na lógica construtiva encadeada pelo artista, a ponto de oferecer subsídios para a compreensão de suas composições. Embora sua arte assinale o papel da intuição e da criatividade libertária, tais requisitos não são expressos de maneira desordenada e desconexa. Mas a partir de uma lógica interna do quadro, regida pelo esquema compositivo das leis da visão, ordenadas pelas relações da psicologia da forma. Outra novidade na linguagem do artista russo, é o novo papel atribuído ao público. Na estética abstrata, o espectador não é mais mero observador, mas é partícipe da constituição do sentido, é co-criador juntamente com o artista. O espectador deixa de ser observador passivo, para assumir o papel de utilizar os mecanismos de sua apreensão gestáltica para fruir e significar as combinações e tensões dispostas na composição.

6 PEDROSA, Mário. Da abstração à figuração. In: *Modernidade cá e lá* (org. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 2000. Nesta série de textos, Pedrosa faz um percurso pela abstração e discute seus conceitos, vertentes e principais mestres.

À exemplo de *Composição IV* de 1911, o que se apresenta, não são figuras identificáveis na gramática clássica, mas antes, são nichos formais circunscritos por formas e cores que "conversam" com a sensibilidade do expectador, como notas musicais que se somam em uma peça. A Construção do sentido estará na relação sinestésica arregimentada pelo observador que se permitir usufruir da obra. Daí a ausência de título, de sugestão figurativa ou de qualquer indicação que restrinja a significação da obra a um único conceito.

Kandinsky e a Bauhaus: Desenvolvimento teórico

Um momento importante no desenvolvimento da linguagem artística de Kandinsky foi o período que passou institucionalmente ligado à Bauhaus. Como professor na escola, o artista pode estruturar seu programa pedagógico, de modo a estimular pesquisas e investigações estéticas entre seus alunos. Desde sua atuação docente na Rússia, Kandinsky ensinou no *Vkhoutemas*, Escola estatal que praticava a junção das artes plásticas às artes aplicadas para escala industrial. Nesta instituição, o artista já desenvolvia seus estudos de teorias da cor e suas relações com as formas. Ao ser afastado pelo partido soviético, Kandinsky ingressa na Bauhaus e ali encontra ambiente favorável para a continuidade de suas pesquisas.

O artista desenvolvia em seu programa pedagógico, uma estrutura distinta daquela praticada pelas Escolas tradicionais de Belas Artes da Europa. O pressuposto partia do estudo dos elementos formais (formas e cores), passando pela valorização do desenho e a prática de aulas de pintura livre. Somente após esta formação de competências técnicas e plásticas, é que se abordavam cursos de História da arte, para aquisição de conhecimento histórico, no entanto, sem tomá-lo como referência para produção estética. O objetivo deste método, entre outros quesitos, favorecia o alargamento das aptidões criativas, da intuição, da percepção visual e espacial.

No ambiente acadêmico da Bauhaus, Kandinsky dispôs da liberdade necessária para suas pesquisas e teorizações. Ali aprofundou seus estudos sobre as teses da psicologia da forma a fim de compreender o efeito que as formas e suas tensões exercem sobre o sistema óptico-fisiológico humano. Neste sentido, a gestalt amparou as pesquisas e as teses do artista, a ponto de ser base

teórica para *Ponto, Linha sobre o Plano*, onde o autor explicita sua teoria da forma. Após compreender o funcionamento do mecanismo da visão humana, Kandinsky pode propor seus exercícios dinâmicos entre formas e cores em suas composições. Tais teses muito colaboraram para os setores de criação e inovação que marcaram a produção da escola e ainda se alocaram na História da arte como material metodológico para compreensão dos pressupostos técnicos e teóricos da Estética Abstrata.

Em *Composição VIII* de 1923, evidencia-se o caráter experimental e a abordagem gestáltica do artista. A imagem bidimensional é composta por relações entre linhas e cores e ressaltam a operacionalidade das leis da visão na constituição de significação da obra. O equilíbrio dinâmico do esquema compositivo está posto pelas relações de partes e todos, por figuras e fundos e pelo diálogo entre as linhas que atribuem movimento ao desenho. Tais atribuições formais constituem a gramática visual, com a qual se deve "ler" e "interpretar" a obra, ou simplesmente fruí-la. Segundo a descrição de Pedrosa, Kandinsky inaugurou uma linguagem que poderia, ao mesmo tempo, falar à mente e à emoção, e as leis da visão organizam o elo entre a racionalização do espaço pictórico e as suas possibilidades de significação.

Kandinsky, Gestalt e Pedrosa

A relação alinhavada nesta reflexão centra seu objetivo na compreensão da aproximação do Mário Pedrosa à gestalt. A partir dos estudos na Alemanha, e do interesse do crítico pela obra de Kandinsky, localiza-se ser esta teoria o substrato reflexivo para própria teoria da arte abstrata, pois oferecia mecanismos de compreensão das relações internas da obra de arte. Assim, se Pedrosa queria compreender a abstração, para ter condições de direcionar-lhe reflexões críticas, percebeu que teria que compreender a teoria que embasou esta estética. Neste sentido, as teses gestálticas, figuraram-lhe como um recurso metodológico para a compreensão da visualidade abstrata. Visto que foram estas que embasaram as pesquisas de Kandinsky, seriam elas que ofereceriam as vias intelectivas para compreensão e fruição do vocabulário não figurativo.

Além de oferecer a chave de interpretação desta gramática visual, a psicologia da forma ainda atribuía ao discurso artístico a credibilidade do rigor científico, na medida em que possibilitava a racionalização da análise artística. Para Pedrosa, a arte não era mera subjetividade, mas antes,

uma junção prescrita e programada entre sensibilidade, percepção e reflexão teórica. Ao valer-se desta metodologia de análise artística, a partir da gestalt, Pedrosa teve condições de tecer críticas coerentes a fim de instrumentalizar a inteligência e a sensibilidade do publico para a fruição das novas possibilidades criativas da arte abstrata.

Referências Bibliográficas:

ABRAÇOS, Gabriela Borges. "*Aproximações entre Mário Pedrosa e gestalt : crítica e estética da forma*". Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, 2012.

ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. Scritta Editorial. São Paulo, 1991.

_____. Prefácio: Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração. In: PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II* (org. Otília Arantes). São Paulo, EDUSP, 1996.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. China: Taschen, 2010.

DÜCHTING, Hajo. *Kandinsky 1866-1944- A Revolução da Pintura*. Cingapura: Taschen/ Paisagem, 2007.

KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus.* Lisboa: Edições 70, 1987.

_____*Do espiritual na Arte e na Pintura e na Pintura em particular*. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____*Ponto e Linha sobre o plano- Contribuição à análise dos elementos da pintura.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PEDROSA, Mário. Da abstração à figuração. In: *Modernidade cá e lá* (org. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 2000.

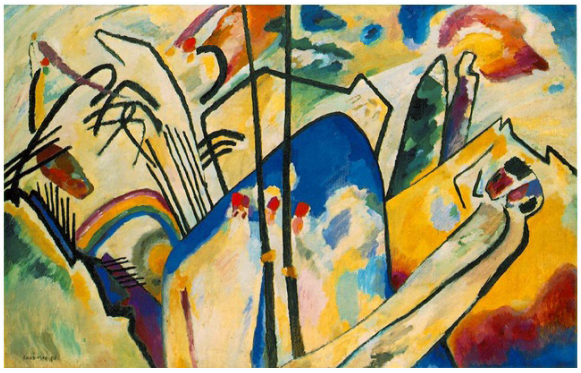


Figura 1- Wassily Kandinsky, *Composição IV*, 1911. Fonte: DÜCHTING, Hajo. *Kandinsky 1866-1944- A Revolução da Pintura*. Cingapura: Taschen/ Paisagem, 2007.

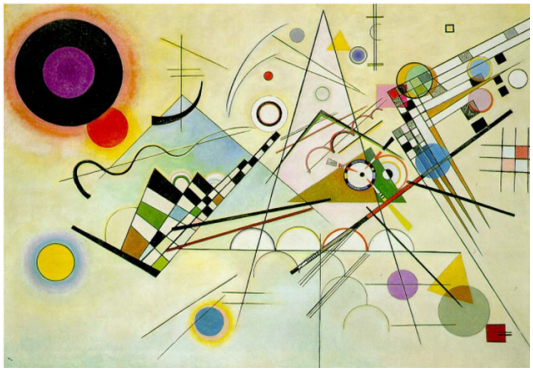


Figura 2: Wassily Kandinsky, *Composição VIII*, 1923. Fonte: DÜCHTING, Hajo. *Kandinsky 1866-1944- A Revolução da Pintura*. Cingapura: Taschen/ Paisagem, 2007.

CONSIDERAÇÕES SOBRE VESTUÁRIOS NAS OBRAS DE ARTE E O MUSEU DE INDUMENTÁRIA DE SOPHIA JOBIM

Graciana P. de Almeida[1]
Fabiana P. de Almeida[2]

O primeiro Museu de Indumentária construído no Rio de Janeiro na década de 60 por Sophia Jobim foi de grande relevância para o cenário carioca. Propomos neste texto apresentá-lo a partir do material visual e literário da Coleção Jobim Magno de Carvalho que se encontra conservado no Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro. Ademais, também discutiremos sobre o vestuário nas obras de arte a partir da análise de duas aquarelas específicas: "A dama de Nuremberg" e "Saskia" que faziam parte de seu repertório imagético e que eram manuseadas pelos seus convidados no Museu de Indumentária.

Sophia Jobim Magno de Carvalho: um breve histórico

Sofia Jobim Magno de Carvalho conhecida pelo seu nome artístico, Sophia Jobim, era filha do ilustre magistrado Dr. Francisco Antenor Jobim e Quita Pinheiro Machado. Em São Paulo, Sophia realizou seus estudos primários no Colégio das Freiras Marcelinas, tirando a seguir um curso de professora secundária, na Escola Normal. Posteriormente, continuou seus estudos de aperfeiçoamento pedagógico dedicando-se à Psicologia Experimental, com ênfase na Psicologia do Adolescente. Lecionou em Palmira, Minas Gerais - disciplina História - na Escola Normal Santos Dumont, no Instituto Orsina da Fonseca, no Rio de Janeiro, no Seminário de Artes dramáticas do Teatro Estudante e Conservatório Nacional de Teatro do Mistério da Educação, regendo a cadeira de Usos e Costumes. Foi fundadora e diretora do Liceu Império por 22 anos. Já em 1947, passou a fazer parte do clube soroptimista, que tinha um extremo cuidado com relação às mulheres, além de se reunir para melhorar a vida dos seres humanos. Fez figurinos (Fig.1) para teatro e cinema; Sinhá Moça, Senhora e Édipo Rei, fizeram parte de seu repertório.

1 Mestranda – UERJ e membro do grupo de pesquisa "A recepção da tradição clássica", sob a orientação da Professora Drª Maria C. L. Berbara. Desenvolve estudos referentes ao vestuário e elos com a história da arte.

2 Especialista em Pedagogia Empresarial - Professora da SEEDUC - RJ. Desenvolve pesquisas em acervos cariocas.

Sophia Jobim Magno foi professora de Indumentária Histórica da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) a partir de 1949. Sophia Jobim legou-nos um vastíssimo material didático, literário e visual capaz de fornecer importantes subsídios para uma investigação crítica sobre vestuário com profundos e significativos elos com a história da arte – legado esse pouco explorado no âmbito brasileiro.

Seu grande interesse pelos vários assuntos relacionados ao estudo de Indumentária Histórica ganhava destaques em seus escritos, podemos destacar: pré-história, artes suntuárias, antropologia e etnografia, religiões, simbolismos dos trajes, orientalismo, antigas civilizações desaparecidas e seus trajes, históricos das várias peças dos trajes, tecnologia dos tecidos, história da arte, Brasil histórico e influências europeias, dentre outros - todos eram campos que Sophia dominava com segurança.

Vale salientar que dentro do campo vasto que entendia por Indumentária, Sophia incluía diferentes esferas: arte (processo criador que afeta a sensibilidade do ser humano, com elementos emotivos e intelectuais, ao mesmo tempo), história, sistema, técnica em relação à certa época ou povo, ciência social e o ramo fascinante da etnografia. Sendo assim, os trajes teriam profundas significações, pois não só foram construídos para as necessidades do corpo, mas também do espírito, ou seja, pareciam não apenas um acessório, um envoltório, mas na realidade seriam os mais seguros símbolos das qualidades ocultas de um indivíduo, de uma nação e de uma época.

Particularmente também interessou ressaltar sua insistência na importância de colocar a História da Indumentária como um dos capítulos da Indumentária Histórica. A primeira, a História da Indumentária, seria apenas a análise de um vestuário técnico, sem tecer suas profundas relações com os meios sociais, psicológicos e históricos. A segunda, a Indumentária Histórica, seria mais abrangente e profunda, fixando-se nos biótipos, mas baseando-se em uma pesquisa etnográfica dos caracteres de cada grupo humano e conhecendo a formação étnica de cada raça.

As viagens de Sophia

Sua vívida curiosidade levou-a a realizar quase trinta anos de pesquisa em museus e escolas especializadas da Europa, da América e da Ásia, dentre os quais se destacam o South Kensington

Museum em Londres, o Musée Carnavelet em Paris, o Metroplolitan Museum em Nova York, o Museu Benaki em Atenas e Museu do Cairo no Egito. Nessas viagens pelo mundo, algumas ligadas à atividade profissional de seu marido Waldemar de Carvalho[3], Sophia, aprofundou seus estudos.

Ademais, cabe ressaltar que, em suas viagens, ficava conhecendo de forma minuciosa os costumes, a indumentária e até mesmo a culinária local, estabelecendo um conhecimento profundo de cada povo. E, ainda, fez curso de artes plásticas na Central Art School de Londres, no Britsh Institute e na Traphagem School de Nova York.

Com sua vontade de conhecer o mundo ao redor, a coleção de trajes aumentava a cada dia com suas viagens. Já em sua residência em situações sociais, principalmente em seus jantares temáticos, Sophia, mostrava para seus convidados, os itens adquiridos, que passaram a fazer parte de sua coleção. Foi então a que surgiu a iniciativa de criar o primeiro Museu de Indumentária, no Rio de Janeiro.

O museu de Indumentária e suas contribuições para estudos sobre vestuários.

No alto de Santa Tereza, em sua própria residência (RJ), Sophia criou o primeiro Museu de Indumentária. Sua inauguração aconteceu 15 de julho 1960 (Fig.2) e contou a presença do governador Sette Câmara, além de um grande número de intelectuais e acadêmicos da elite carioca, assim como a mídia; que comparece em peso. Os convidados foram recebidos pelas senhoritas Munira Handan, Quita Jobim (sobrinha de Sophia que sempre a acompanha), Hiroco Izumita e Rosa Maria, todas interessantemente vestidas com trajes típicos de diferentes países.

Era um museu inédito no âmbito brasileiro, com trajes de diversos países, antigos e contemporâneos. De forma curiosa surgiram inicialmente os seguintes questionamentos: Qual seria a intenção de Sophia com a criação do Museu de Indumentária? De que modo organizava espacialmente seu museu? Quais os critérios de seleção de suas peças? O que aconteceu com o museu após seu falecimento em 1968? Todas estas questões e suas precisas respostas são essenciais para a compreensão de nos estudos referentes ao Museu de Indumentária e que responderemos ao longo do texto.

Notavelmente, Sophia Jobim, fez de sua casa um pequeno e importante centro cultu-

3 Engenheiro com importantes trabalhos no âmbito brasileiro e no exterior.

ral. Ela isolou um único andar para expor todos as sua as peças, no entanto, seu acervo de trajes e objetos era grandioso e tomou toda a casa; em cada pequeno espaço existia um manequim exposto. É possível pensar que Sophia tinha um desejo vivo de mostrar sua coleção não só para amigos e parentes, e sim para toda a sociedade carioca.

Cabe ainda destacar a sua biblioteca especializada, que também fazia parte do museu; eram livros raríssimos, em diversos idiomas arrecadados por Sophia nas viagens pela Europa e pelo Oriente; tais como: culinária, história da arte, educação e principalmente sobre vestuário de autores. Podemos destacar Viollet-Le-Duc, François Boucher, Cesare Vecellio; dentre outros. Um verdadeiro privilégio para alunos de Sophia que costumavam frequentar o Museu de Indumentária.

Nas vitrines, era possível visualizar a coleção de bonecas e bonecos típicos de diversos países, sobrinhas, leques, e outros adereços. Tudo era catalogado em pequenas fichas que ela criava. Nas fichas descriminava: o nome do traje, sua origem, procedência, uma breve descrição do traje, e curiosamente o contexto histórico.

Nos manequins distribuídos pelo museu expunha trajes femininos e masculinos, do clássico ao exótico, do antigo ao contemporâneo, do ornamentado ao simples. Era a maioria trajes sociais e regionais legítimos de diferentes épocas e lugares; a maioria adquiridos pela própria Sophia em suas viagens.

Sophia obteve e divulgou um acervo de vestuário como nunca visto no Rio de Janeiro. Faziam parte de seu repertório trajes, tais como: peitoral da Índia da tribo Yumbo do Equador; adornado com casca de árvores e pássaros embalsamados, traje do Imperador Chinês; bordado em seda e fio de ouro com símbolos decorativo e dragões; traje da noiva Alemã, predomínio das cores verde e preto, típico da aldeia de Schwaln, traje da noiva da China antiga; bordado ouro com o pássaro fênix e traje da noiva da China moderna; bordado e feito em linhas de seda com a ave "grou", cuja é sagrada representa a longevidade na China.

No museu, os visitantes também podiam manusear suas aquarelas de trajes. Era um conjunto de aquarelas incríveis, em sua maioria em formato A4 com personagens isolados, que desvendavam indumentárias históricas, trajes típicos e regionais, figurinos teatrais, figurinos alegóricos e nus artísticos. Podemos destacar as aquarelas de trajes de dois grandes nomes na pintura, reproduzida por Sophia: "*Saskia",* retrato da esposa de Rembrandt, o qual Sophia destaca a questão da veracidade do traje em obras de arte, *e "A dama de Nuremberg",* cópia da aquarela de Dürer.

Na aquarela de Saskia (Fig. 3), esposa de Rembrandt, Sophia demonstra uma opção plástica cuja visualidade clássica e acadêmica que é imediatamente perceptível. A aquarela sem nenhuma moldura é elegantemente, composta apenas por Saskia de corpo inteiro numa rica indumentária, a qual se apresenta sem fazer parte de nenhum cenário. O vestido vermelho tem caimento perfeito, a saia termina em cauda, as mangas são tufadas e curtas. Sob o mesmo, provavelmente outro vestido com a blusa em tecido brocado, decote redondo, mangas muito largas e compridas. Ainda sob este outro em tecido branco com punhos justos ornados com contas. Sendo, a gola formada por pequenos tufos, em fileira, também de contas. Da cintura prende o cinto joia. Na cabeça um dos adornos mais usados pelas mulheres, não como necessidade, mas como elegância; chapéu vermelho de abas largas, com plumagens brancas. Outros objetos de adorno acompanham o traje.

Notavelmente colorido é explorado sutilmente no vestuário. Sophia vale-se de um refinamento visualmente penetrante. A imagem, de fato, é marcada extremamente pelo requinte dos detalhes que chama atenção do observador. Quanto à textura dada ao tecido reafirma seu caráter predominantemente minucioso.

Cabe destacar que referente à aquarela em questão foi possível encontrar no escrito de Sophia considerações sobre Rembrandt. Segundo Sophia, o artista em seu sonho de grandeza retratava sua amada esposa em trajes “principescos” e fantasiosos que ela nunca usou. Sendo assim, destacava que deveriam ser usados com critérios os “documentos” dos artistas e dos poetas, pois suas fantasias poderiam não retratar o vestuário fiel da época. Segundo a mesma, era preciso que o Indumentarista já tivesse adquirido um sólido conhecimento da evolução do vestuário, nas suas várias etapas históricas, estudando minuciosamente os grandes eventos sociais durante aquele período, acompanhando de perto o constante desenvolvimento econômico de suas indústrias. Diante desse contexto, permitia que o especialista pudesse separar, com critério, entre as inúmeras obras que as imensas galerias de retratos antigos ofereciam aquelas que constituíam verdadeiras documentações da época em que viveram seus artistas. Ao investigar através da história da arte, particularmente, Sophia demonstrava em suas aquarelas um vestuário que buscava novos questionamentos e assumindo uma ligação profunda com a história da arte.

Já a aquarela de “A dama de Nuremberg” (Fig. 4) é uma cópia da aquarela “De Nuremberg no Vestido de dança” do célebre artista, Albrecht Dürer (Fig.5). Sophia apenas contri-

buiu com algumas alterações nas cores da vestimenta, tornando-as mais viçosas se compradas com o colorido mais sutil de Dürer. A aquarela sem nenhuma moldura apresenta a personagem isolada, levemente, em posição lateral na prancha, sendo possível perceber os detalhes de partes específicas do vistoso traje regional (característica de Dürer para observar o vestuário de vários pontos de vista). Este traje é pouco ornamentado em pedrarias e com poucos adereços, porém com riqueza de tecido em veludo verde. Quanto à parte superior do vestido de dança da dama de Nuremberg, é justa ao corpo com decote em "V" com uma pequena presilha unindo os dois lados. Sob o mesmo, outro tecido na cor branca em decote redondo a complementa. Em relação à longa saia, é possível observar a abundância de tecido. Já as mangas são longas e justas. Sobre a mesma outra aberta e pendente com barra branca, tão comprida que recai sobre as mãos da personagem da imagem. Na cabeça, o curioso adorno em linho que esconde todo o cabelo.

Vale considerar que na sua segunda metade do século XV, a cidade de Nuremberg era muito próspera e comercializava com a Ásia e a Itália, sofreu influências no vestuário por parte de Itália e contribuiu com roupas específicas. No vestuário alemão foi possível observar características góticas e também um desenvolvimento nas particularidades regionais. Como exemplo, os adornos de cabeça visivelmente demonstrados nas aquarelas sobre vestuário de Dürer. O adorno pode causar estranhamento num primeiro momento, porém, trata-se, de fato, de um costume alemão do século XV.

É possível encontrar vários outros estudos do artista Dürer acerca do vestuário, os quais demonstram sua preocupação em analisar as vestes a partir de vários pontos de vista. Dürer parecia agradar Sophia, especialmente, seu desenho minucioso, bem como a estratégia de combinar em uma única imagem, diferentes visadas sobre a figura, especificando detalhes do traje usado. Na aquarela em que retrata Queen Mary (Fig.6), Sophia adota esse procedimento narrativo já utilizado por Dürer em um de seus estudos de vestimenta, intitulado *"Uma Veneziana"* (Fig.7).

Do lado esquerdo, Sophia destaca o busto de Queen Mary, chamando atenção para a gola e o decote alto, bem como para a joia que a identifica como parte da nobreza. Já do lado esquerdo há uma miniatura do vestuário em grafite, referente ao lado de trás, destacando o toucado preto e sintetizando as linhas gerais do panejamento. Na imagem central, a rainha traja um longo vestido preto, com abertura em "V" invertido na parte inferior (saia), deixando aparente um rico

tecido, brocado em dourado como motivo floral, indicando sua elevada posição social. Quanto às mangas, são justas na altura dos ombros, alargando-se na articulação do cotovelo até formar uma grande abertura em ponta que deixa entrever outra manga, em tecido brocado que termina em renda branca presa aos punhos. Já a pequena gola rendada envolve a nuca ligando-se ao decote alto em "V" fechado por um camafeu. Na cabeça, um toucado na cor preta. Da cintura pende um cinto terminado por outra joia.

Tal como na aquarela "Dama de Nuremberg", percebe-se que Mary - também retratada isoladamente - teria posado para o retrato, estudando cuidadosamente as suas vestimentas. Mais do que simplesmente exibir seus trajes elegantes, a rainha exibe a sua própria realeza, construída pela vestimenta. O que exige uma investigação mais atenta de todas as circunstâncias histórico-sociais envolvidas.

Particularmente, podemos imaginar, com algum grau de certeza, que Sophia Jobim viu muitas dessas obras do artista renascentista, pois viajou para vários países em buscar do enriquecimento de sua coleção. Sua intenção com suas aquarelas, desenhos e escritos era de escrever seu próprio livro de indumentária, porém se houve tempo.

Em 1967, Sophia adoeceu, mas antes de sua morte, solicitou que fotografassem todo o acervo do museu. O que possibilitou-nos uma melhor visualização para o entendimento de seu trabalho. Sozinha, sem filhos e já sem seu companheiro de vida, Sophia, morreu em 1968 de embolia pulmonar num hospital publico no Rio de Janeiro. Em testamento, Sophia, deixa escrito a doação de seus materiais para o Museu Histórico Nacional (MHN) e no mesmo ano do seu falecimento, seu irmão Danton Jobim faz a transição. Particularmente, seu desejo era de possibilitar futuras pesquisas de um material valioso. Cabe ressaltar que foi possível perceber que talvez, como a doação não foi feita com ela viva, podem não ter sido feita a transferência total da peças, como os bens de valor.

Considerações finais

Sophia deixou-nos um material imagético e literário que requer aprofundamentos, trazendo novas e pertinentes considerações de pontos ainda almejados. O Museu de Indumentária

inexistente, hoje, em Santa Tereza permitiu fazer de Sophia a precursora de um acervo que contribuiu para o campo da moda no âmbito brasileiro. Sua conservação e disponibilidade para pesquisa, atualmente, no Museu Histórico Nacional possibilitam para aqueles que admirem o tema, indumentária, conhecerem um pouco mais.

Referências Bibliográficas

BURKER, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** São Paulo**:** Edusc, 2004.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias.** Tradução por André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CARVALHO, Sophia J. Magno. **O que é a indumentária histórica: palestra realizada na E.N.B.A.** Sophia J. Magno Carvalho. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960.

RISEIRO, Maria Laura. DYER, Emília. BORNAY, Clóvis. **Indumentária – Arte e Documento.** Folheto do Museu Histórico Nacional (MHN), Rio de Janeiro, 1970.

VIANA, Fausto. **Sophia: Pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil.** Anais do Museu Histórico Nacional (MHN), Rio de Janeiro, v.44, p.243 – 261, 2012.

Inventário Analítico da Coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho, do Museu Histórico Nacional, elaborado por Rosângela Bandeira - Arquivo Histórico.

Recortes de Jornais que está no livro de Sophia - Arquivo Histórico.



Figura 1
Ibram/MinC nº232.470
Museu Histórico Nacional/ Arquivo Histórico
Coleção Sophia Jobim
Sophia Jobim modelando



Figura 2
Ibram/MinC nº 112.194
Museu Histórico Nacional/Arquivo Histórico
Coleção Sophia Jobim
Inauguração do Museu de Indumentária



Figura 3
Ibram/MinC nº 111.974
Museu Histórico Nacional
Arquivo Histórico
Coleção Sophia Jobim
Saskia
Guache, lápis sobre papel



Figura 4
Ibram/MinC nº111.952
Museu Histórico Nacionl
Arquivo Histórico
Coleção Sophia Jobim
A Dama de Nuremberg
Guache, lápis sobre papel



Figura 5
Albrecht Dürer / Nuremberg 1471 - 1528
Gallery Albertina Museum
De Nuremberg no vestido de dança
Aquarela, caneta preto-cinza



Figura 4
Ibram/MinC nº111.952
Museu Histórico Nacional
Arquivo Histórico
Coleção Sophia Jobim
A Dama de Nuremberg
Guache, lápis sobre papel
Museu Histórico Nacional
Arquivo Histórico



Figura 5
Albrecht Dürer / Nuremberg 1471 - 1528
Gallery Albertina Museum
De Nuremberg no vestido de dança
Aquarela, caneta preto-cinza



Figura 6
Ibram/MinC nº111.969
Coleção Sophia Jobim
Queen Mary
Guache, lápis sobre papel
Museu Histórico Nacional
Arquivo Histórico



Figura 7
Albrecht Dürer
Uma Veneziana
Caneta e cinza e pincel, tinta preta
Gallery Albertina Museum

O imigrante japonês em São Paulo: na história e na pintura de Tomoo Handa

Guilherme Nanini da Silva Oliveira[1]

A obra *O imigrante japonês: história de sua vida no Brasil,* de Tomoo Handa (1987), foi publicada pelo Centro de Estudos Nipo-Brasileiros (CENB). Esta obra é a referência utilizada nos estudos sobre a temática da imigração japonesa para o Brasil. Handa além de escrever sobre o imigrante japonês também o desenhou e pintou. Suas obras em número reduzido são preservadas pelo Museu da Imigração Japonesa, mas Handa também teve obras adquiridas por Mário de Andrade, hoje compondo o acervo de artes visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e tem obras pertencentes à Pinacoteca do Estado de São Paulo. O estudo proposto está em desenvolvimento e pretende abordar a forma como Handa representa o imigrante japonês, tanto pela linguagem gráfica quanto pela escrita.

Mesmo em seu livro o artista autor utilizou duas formas de representação, gráfica e escrita. Graficamente ele utilizou muitas fotografias e desenhos, nos focaremos nos últimos. Esta obra de cerca de oitocentas páginas se organiza em muitos capítulos e subcapítulos cujos títulos variam: nomes de fazendas, "O que era o imigrante? Os que ficaram à margem da modernização do Japão", ou cenas do cotidiano – como: "Feitura do colchão", "Bicho-de-pé", "Sábado", "O relacionamento humano nas fazendas". Para melhor compreendermos as relações entre as representações gráficas e escritas na obra de Tomoo Handa vamos discutir alguns trechos de sua obra em contrapartida aos seus desenhos e pinturas.

Tomoo Handa inicia a obra pelo início oficial da imigração japonesa no Brasil em 1908 com a chegada do navio Kasato Maru, contudo, Segundo Handa, "(...) a formação da comunidade japonesa na cidade de São Paulo teve início antes mesmo da chegada dos emigrantes no Kasatu-Maru.[2]" Abaixo segue um trecho da narrativa do autor sobre a chegada dos imigrantes japoneses na primeira leva deste mesmo navio:

1 Possui mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná, com bolsa CAPES. Foi aluno especial no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. Concluiu a graduação em História pela Universidade Federal do Paraná.

2 HANDA, Tomoo. O imigrante japonês: história de sua vida no Brasil. Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, T. A. QUEIROZ, EDITOR, LTDA, 1987, p. 152.

> Aperta o coração imaginar o estado de alma dos imigrantes que, depois de uma viagem de 12.000 milhas, tiveram que passar a noite ao largo do porto de Santos. No céu de junho, inverno no Estado de São Paulo, com toda certeza o Cruzeiro do Sul terá brilhado em todo o seu esplendor. Terá havido quem, a despeito do enjôo sentido durante toda a viagem, qual um ressuscitado erguesse a cabeça, animado com a notícia da entrada, no dia seguinte, no porto de Santos. Dentro da azáfama de quem cuidava de pôr ordem em seus pertences e daqueles que promoviam comemorações, notava-se entretanto um ar de tristeza a marcar os semblantes ante a iminência da despedida do navio.[3]

O trecho acima é redigido de forma a dramatizar o atracar do navio, Handa cria uma cena, a viagem, representada por sua distância, é caracterizada como uma grande espera que se prolonga por mais um dia. Imaginar o ânimo dos imigrantes aperta o coração do narrador. Nesta mesma cena o Cruzeiro do Sul brilha com todo o seu esplendor, os imigrantes arrumam suas malas e pertences comemorando, mas com pesar de deixar o navio que já havia se tornado uma espécie de casa. Descrevemos uma narrativa descritiva para tentar por em relevo as referências visuais e emocionais que caracterizam o texto. O trecho citado busca representar as emoções e experiências dos sujeitos que emigraram mas que foram imaginadas pelo autor. Abaixo podemos observar a imagem que abre o primeiro capítulo da obra:

Esta ilustração representa o embarque ou o desembarque dos primeiros imigrantes, alguns indícios nos apontam que é o embarque, visto que alguns sujeitos em terra acenam para os sujeitos embarcados. Parece haver mais felicidade dentro do que fora do navio e esta pode ser talvez compreendida pelo título do capítulo que se encontra logo abaixo. Os que foram ao Brasil, foram acreditando no enriquecimento e retorno rápido, os que ficaram no Japão manteriam seu status social e riqueza. A cena narrada e a cena desenhada foram construídas da mesma maneira, mantendo impressões, sentimentos da experiência dos imigrantes.

Em 1910 já havia uma concentração de japoneses no Bairro da Liberdade, na Rua Conde de Sarzedas[4]. É interessante notar, que os primeiros imigrantes japoneses residentes em São Paulo tinham uma forma peculiar de moradia. Segundo Handa:

3 Ibidem, p.3.

4 Ibidem, p. 154.

> (...) entre os japoneses que passaram a viver em São Paulo, nem mesmo os casados podiam se dar ao luxo de montar um lar. Quando um casal alugava uma casa, era costume oferecerem-se pernoite e comida aos solteiros, mediante um pagamento módico. E, então, a casa acabava se transformando em um alojamento, mas só assim se conseguia pagar o aluguel. Por isso, na maioria das vezes, alugar uma casa acabava significando, na verdade, simplesmente alugar um quarto, mesmo que se tratasse de uma família. Além disso, se se quisesse um lugar barato e de fácil acesso, os porões eram as únicas opções. Se os imigrantes japoneses se concentraram na rua Conde, que é uma ladeira, é porque ela ficava bem próximo do centro e nela havia bons porões. Como em geral não havia portas em todos os cômodos dos porões, aqueles não podiam ser alugados em separado para diferentes famílias. Por isso, os porões eram alugados em nome de uma única família, que depois passava a dividi-los com amigos e conhecidos. Assim, quando se conseguia um "bom" porão, ele se via imediatamente ocupado por inúmeras pessoas.[5]

Nesta citação mais uma vez podemos apreender experiências de vida do primeiros nipo-brasileiros. A narrativa dramatiza a condição de vida dos primeiros imigrantes, através do sofrimento de se dividir a casa, que era na verdade o porão de uma casa, dividida entre várias famílias ou vários sujeitos sem vínculo familiar. Com a exceção do exercício imaginativo este trecho foi construído da mesma maneira que o anterior, há uma dramatização da condição dos imigrantes, carregada sofrimento para a comoção do leitor.

As figuras 2 à 6 foram retiradas do livro de Handa e retratam o cotidiano, trabalhadores, donas de casa e crianças na cidade ou no campo. Em um dia tranquilo uma mulher vai às compras com seu filho, homens carregam uma escada que pode servir a algum trabalho. Não há em nenhum dos desenhos do livro uma elaboração mais profunda das personagens, todas se caracterizam como tipos ideais que encarnam papeis comuns e cotidianos da sociedade imigrante na época.

As impressões apreendidas pelos sentidos e as formas de sociabilidade são ricamente descritas pelo autor. Os preços, as profissões, os sabores brasileiros e japoneses, as formas de sociabilidade, lazer, alimentação e moradia são enfatizadas pelo autor, que como pintor e desenhista retratava cenas quotidianas dos imigrantes sob um estilo próximo ao impressionista. A obra não é apenas cheia de desenhos do autor e fotografias sobre a imigração, mas é cheia de cenas quotidianas, muito próximas às pintadas por Tomoo Handa em seus quadros. As impressões causadas por sentidos, paisagens, cenas quotidianas e histórias de vida enriquecem a obra com material etnográfico. Como no trecho a seguir:

5 Ibidem, p. 158.

> A rua Conde de Sarzedas era como se fosse um núcleo de colonização dentro da cidade de São Paulo: nele surgiu a Associação Japonesa, que mais tarde mudou seu nome para Associação dos Companheiros; surgiu também a escola primária e a associação que a incentivava, reunindo pessoas influentes que chegaram até a coletar fundos para as diversas atividades da comunidade. Por outro lado, as pessoas reuniam-se em eventos como casamentos para dançar e cantar no ritmo de sua terra natal. Também apareceram quitandas, casas de tôfu e casas de manjü, satisfazendo tanto aqueles que gostavam de doces como os que preferiam os salgados. Para as pessoas do interior que vinham para a cidade a fim de fazer compras, não faltavam hospedarias que serviam comidas japonesas, médicos para doentes e atenciosos motoristas que as conduziam para onde quisessem ir. A rua Conde de Sarzedas era não só o centro dos japoneses residentes em São Paulo mas também o ponto de encontro daqueles que vinham do interior, constituindo-se num verdadeiro oásis.[6]

A Rua Conde de Sarzedas tornou-se um ponto de referência para os nipo-brasileiros, tanto da cidade de São Paulo, quanto do interior. Nesta rua e em suas cercanias havia pensões, hospedarias, restaurantes, lojas de produtos típicos e uma série de prestadores de serviço japoneses. Também havia ali um campo de beisebol, a partir de 1916, e um campo de tênis, a partir de 1925. Portanto, os nipo-brasileiros do interior em visita ou em mudança para São Paulo encontravam ali apoio para se relacionar com os brasileiros e para circular pela cidade. Eles também encontravam produtos e alimentação japoneses, o que, segundo Handa, fazia lembrar o Japão. Como um monumento japonês na cidade de São Paulo, a Rua Conde de Sarzedas e suas cercanias eram alicerces de memórias e uma sociabilidades japonesas. Essas memórias e sociabilidades embasavam a manutenção da identidade étnica japonesa, através do que se entendia como coisas do Japão no Brasil.

As pinturas, até onde se levantou, representam cenas quotidianas, paisagens e retratos. Excetuando-se os retratos, as paisagens e o quotidiano estão também presentes nas ilustrações que há no *O imigrante japonês*. Nas ilustrações do livro as linhas dão conta de toda representação, mas o que observamos é uma economia na caracterização das personagens e do mundo. Alguns detalhes embasam a representação como um todo e as linhas são até mesmo deixadas abertas, inacabadas. Estes detalhes inacabados em objetos não detalhados, ou mesmo em um mundo não detalhado marcar a forma como o autor artista percebe o mundo. É inegável que percebemos o mundo através dos sentidos e que assim o classificamos através de características sensíveis. Claude Lévi-Strauss

6 Ibidem, p. 176.

identifica na classificação de elementos sensíveis uma das formas primeiras e mais refinadas do pensamento humano, no livro *O pensamento selvagem.* Essa forma de pensar que ele denomina ciência do concreto foi desenvolvida no período neolítico e balizou grandes avanços científicos e técnicos. Ainda hoje mantemos diversas dessas ciências do concreto, contudo o que nos interessa aqui é pensar a organização da sociedade, cosmos e técnica (na sua concepção mais abrangente) a partir da classificação de fenômenos sensíveis, ou seja, dos sentidos. Segundo Lévi-Strauss:

> Toda classificação é superior ao caos, e mesmo uma classificação no nível das propriedades sensíveis é uma etapa em direção a uma ordem racional. Se nos pedem para classificar uma coleção de frutas variadas em corpos relativamente mais pesados e relativamente mais leves, será legítimo começar separando as pêras das maçãs, ainda que a forma,·a cor e o sabor não tenham·relação com o peso e o volume; isso porque, entre as maçãs, é mais fácil distinguir as maiores das menores do que se as maçãs continuassem misturadas às frutas de aspecto diferente. Por este exemplo já se pode ver que, mesmo no plano da percepção estética, a classificação tem seu mérito.[7]

Longe de tentar representar o mundo através de uma imagem, um simulacro, Handa busca delinear o mundo através de características que possibilitam a distinção dos diferentes elementos representados. Nos desenhos, as linhas e os espaços vazios nos revelam o mundo, em linhas e detalhes utilizados com economia dispomos dos significantes para classificar os objetos, personagens e seres representados, mas segundo a forma que o artista vê o mundo. Nas pinturas dispomos das cores. As figuras humanas ainda são representadas por meio de linhas negras muito próximas às que o artista utiliza em seus desenhos, muitas vezes inacabadas ou integradas ao jogo de luz e sombra, como podemos observar principalmente na obra *Retrato de meu pai*. Por outro lado, a paisagem, que é uma representação da natureza é feita pelas cores, ressaltando a luz. Há certa linearidade na árvore no primeiro plano da *Paisagem da Vila Sônia*, mas que integra o sombreamento da mesma.

Esperamos nesse estudo ter delineado um princípio estilístico presente tanto na obra escrita quanto nas obras visuais deste artista autor. Seu livro constrói uma história não problemática acerca da imigração, busca delinear a contribuição do nipo-brasileiro na construção do Brasil. Ele busca trazer a tona é uma imagem positiva do imigrante que não aparece em situações degradantes e que encarna as qualidades que frequentemente são usadas para caracterizar o imigrante japonês ou o nipo-brasileiro como grupo étnico: trabalhador, honesto, honrado, perseverante, etc. Note-se que

7 LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Papirus, 1989, p. 30.

o título da obra está no singular, ou seja, há um arquétipo de imigrante que é delineado pelo autor que esconde a pluralidade dos sujeitos por trás de um estereótipo. Em *O imigrante japonês* também não há conflitos intra ou interétnicos. Porém, se não há uma visão crítica sobre o processo de imigração, há uma riqueza considerável de material para estudo. Em sua obra visual observamos como as características sensíveis também correspondem ao delinear dos imigrantes, das pessoas, da natureza e do mundo.

BILBLIOGRAFIA

BARTH, Fredrik. O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000, p. 34.

BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HANDA, Tomoo. O imigrante japonês: história de sua vida no Brasil. Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, T. A. QUEIROZ, EDITOR, LTDA, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Papirus, 1989.

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice Signos. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ltda., 1991.

OLIVEIRA, Guilherme Nanini da Silva. "Ganha bonito, perde bonito": honra e coporalidade no kendo paulistano. Curitiba: Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Paraná, 2013.



Imigrantes contratados:
à procura da árvore do dinheiro

Figura 01.jpg --> HANDA, 1987, p 2.



A limpeza do terreno após a queimada.

Figura 03.jpg --> HANDA, 1987, p 262.



Nos núcleos, os colonos tiveram problemas relativos à posse de terras e foram molestados pelas autoridades policiais.

Figura 04.jpg --> HANDA, 1987, p. 270.



Na casa do imigrante, a influência japonesa, como a pia da cozinha.

Figura 05.jpg --> HANDA, 1987, p. 480.



Figura 06.jpg --> HANDA, 1987, p. 593.



A evolução
para a pequena agricultura
independente

Figura 07.jpg --> HANDA, 1987, p. 200.

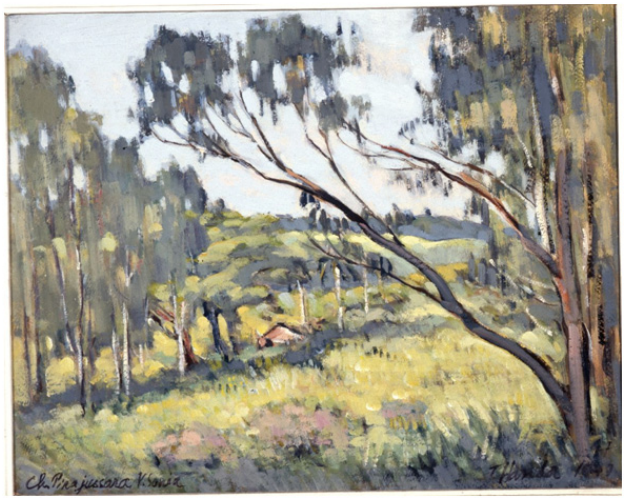


Figura 08.jpg --> HANDA, Paisagem da Vila Sônia, 1947.

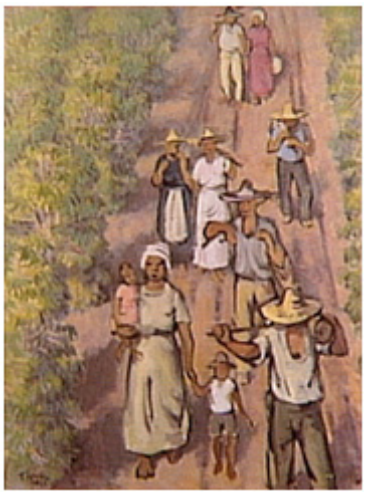


Figura 09.jpg --> HANDA. A colheita de café, sem data.



Figura 10.jpg --> Handa, Sem título, 1953.



Figura 11.jpg --> Handa, Retrato de meu pai, 1950.

Soy Gaudi: uma rapsódia plástica catalã moderna

João Eduardo Hidalgo[1], Márcia Aparecida Barbosa Vianna[2], Nelyse Salzedas[3]

Pintar, esculpir, construir são formas de expressão e de ver o mundo. O arquiteto catalão Antoni Gaudi (1856-1926) registrou e viveu a Catalunha, sua natureza, sua história e cultura. Este texto não tem caráter biográfico, propõe se a construir sobre uma tríade: Barcelona – Cripta da Colônia Güell – Gaudí. Ler Gaudí através de seu texto: A Cripta. A nossa proposta objetiva o enfrentamento de Gaudí com ele mesmo, em seu processo de interfaces: texto e imagem, num espelhamento "vis-a-vis" com a sua obra, aqui enfocada na Cripta da Colônia Güell de Barcelona.

A Espanha tem uma realidade cultural bastante singular, com aproximadamente 40 milhões de habitantes a nação possui 4 línguas oficiais: o Espanhol (ou Castellano), o Galego, o Vasco e o Catalão. Diferentemente do que se pensa o Catalão, o Vasco e o Gallego são línguas, com gramáticas e culturas próprias. Recentemente Valência e região tentou defender que eles também tem uma língua, o Valenciá, que na verdade é uma variante, aqui sim um dialeto, do Catalão.

Barcelona, La ciudad Condal, por ser a capital do Condado de Catalunya, é uma região habitada desde o ano 1.000 antes de cristo. Os povos ocupantes foram os sorotaptos, os celtas, os fenícios, os gregos, os iberos e em 200 A. C., os romanos. A língua catalã vem do latim vulgar, mas é resultado do substrato de todas as anteriores que ocuparam a região chamada de Barcino, Ampuria e finalmente Barcelona. A Cataluña ou Catalunya (em catalão) abarca toda a costa nordeste da Espanha, de Valencia a Barcelona, esta região tem a cultura catalã arraigada em sua etnia. Enquanto o Espanhol tem joias como Don Quixote, publicado entre 1605 e 1615 por Miguel de Cervantes, a cultura catalã tem *Tirant lo blanc*, publicado em Valencia em 1490 (e que aparece citado no Quixote).

Gaudí é um nativo catalão, sempre teve orgulho de sua língua e cultura nativa, escreve e esculpe palavras e frases em catalão em suas obras, lutou por esta cultura, chegou a ser preso e

1 Doutor em Comunicação (Cinema) pela ECA/USP. Professor da FAAC/UNESP.
2 Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo.
3 Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora de Pós-Graduação da FAAC/UNESP.

principalmente, sua formação e atuação como arquiteto se faz neste ambiente. Quem é nosso autor? Antoni Gaudí i Cornet nasceu em Reus, Catalunha, Espanha.

Falar de Gaudí é falar da poética aristotélica, seu ritmo, texturas, e seus efeitos, se transmutam em uma rapsódia colorida, modelada por linhas e tons. Gaudí, Barcelona; Barcelona, Gaudí se fundem em uma obra com texto, contexto e narrativa: tempos, estilos e estética. Eis Gaudí.

Uma primeira leitura coloca Gaudí passeando pelo espaço gótico, pelas suas colunas, abóbodas, cruzetas, vitrais, ogivas, que estão ontologicamente ligadas entre si. Em uma segunda leitura, através de seus textos arquitetônicos: Bellesguard (1902), a Casa Batlló (1906), La Pedrera (1912) Park Guell (1914), pode-se dizer que Gaudí é um arquiteto híbrido: neogótico, simbolista, Art-Nouveau. É um arquiteto do seu tempo, um período de mudanças, de rupturas, que consegue criar um estilo próprio a partir de um projeto coletivo nacional catalão, gerando obras onde estrutura e ornamentações se conjugam a fim de criar harmonia, beleza e transcendência.

Através de soluções construtivas para problemas que a engenharia da época não estaria preparada para resolver, através de métodos tradicionais, Gaudi cria um neogótico dentro do chamado Modernisme catalão, que é fruto de uma junção/oposição do Romantismo, da Art Decó e de estéticas contemporâneas barcelonetas do final do século XIX. Num processo demiúrgico, talvez pudéssemos pensar na mimésis grega, quando Gaudi entra em simbiose com a natureza na Cripta da Colônia Guell, joga com ela, transcende, (re)interpreta-a, segue-lhe os contornos, o movimento, a luminosidade, dando-lhe traços mágicos e divinos, perfumando, como diria João Cabral de Melo Neto, seu poema visual.

A Cripta Guell é a obra prima de Gaudi, nela está toda a sua experiência e pesquisa de projetos, materiais e, sobretudo, sua característica mais marcante, a integração do homem com a natureza. As leituras que incidem no modo de ver, representar, repesam a linguagem de Gaudi em relação à cultura e a arte catalã, o estilo Mudejar, o Gótico Rayonnant e Flamboyant da Cripta, que poderia estar vincula da mesma maneira aos séculos XIV ou XXIV.

É a temporalidade da arte que se movimenta que se constrói a partir dela mesma. As leituras proporcionadas ao espectador, que adentra a cripta provocam uma interrogação, e o surpreende “on n’y voit rien o je vois tout”, o que está atrás de tudo isto? O que ele (Gaudi) nos diz, por que se expressa assim, o que tem em mente? E as interrogações continuam a mergulhar na engenharia, na estética e na linguagem. Afinal quem foi e será Gaudi para a arte catalã e mundial? Em que

linguagem espelha o seu modo de ver, a sua expressão curvilínea, a sua plasticidade desbordante? São questões, são angustias que se lhe oferecem ao leitor/espectador no momento epifânico do contato com a obra gaudiniana.

A começar pela sua localização, em um aclive, a Cripta se ajusta, insere-se, e amolda-se à vegetação nativa e à topografia do terreno mediterrâneo e os mimetiza em suas colunas, tetos e vitrais, que desafiam as leis da gravidade. O balancear dos pinheiros incorporados nas colunas do átrio e da cripta, as janelas, os vãos, que são substituídos por vitrais coloridos, são símbolos do cristianismo, com cores determinadas para as suas divindades. Amarelo a luz do Pai Eterno, o laranja o Espírito Santo e o vermelho o filho Jesus Cristo. Os vitrais formam flores, formas geométricas através das quais a luz divina (vinda da própria natureza) invade o templo da Colônia Guell. Devemos lembrar que as estruturas de uma construção, seja ela o Paternon em Atenas ou as colunas gregas da sala hipostila do Park Guell reagem à luz, as colunas do Paternon são ligeiramente curvas para dentro, para corrigir um defeito ótico que as faria parecer tortas, da mesma forma as colunas do Park Güell que parecem retas não o são. O Paternon foi construído segundo um ideal matemático de perfeição, que leva em conta o comprimento a largura e a distância das colunas.

Esta luz catalã-mediterrânea é um elemento de preenchimento de espaços, de construção e destaque de contornos, relevos e ornamentos fundamental em Gaudi; e todo este emprego cromático típico do Gótico conduz ao divino, Deus como luz, forma e estrutura do mundo. As catedrais góticas e renascentistas do século XVI na Espanha começaram a utilizar os vitrais como suporte de símbolos e artifício de criação de uma realidade não material. “De esta forma, la vidreira prolonga artificialmente el espacio del templo más allá de los límites materiales de la arquitectura.” (NIETO/2010/p.147) Os vitrais de Gaudí não mostram nunca imagens sacras, mas sim as formas da natureza, flores, asas de borboletas. Os vitrais da Esglesia de Santa Coloma de Cervellò, chamada Cripta Güell, constroem um esquema de iluminação, que está de acordo com as estruturas, que são irregulares como uma caverna, com nichos onde seres celestes se manifestam, levando-nos para uma experiência metafísica. Lembremos que em 1858 Bernadette Soubirous teve várias visões da Virgem Maria em Lourdes, nos Pirineus franceses. A gruta, chamada também de cripta, onde a aparição se deu está imediatamente abaixo da Basílica (Gótica) erguida em 1878. Gaudí fervoroso católico certamente foi influenciado por este acontecimento de sua infância, poucas vezes lembrado pelos seus biógrafos e estudiosos.

As primeiras pesquisas de terreno e desenho para a pequena igreja obreira foram feitos em 1898, mas Gaudí levou dez anos construindo uma maquete funicular, que utilizava fios e pequenas bolsas de areia para construir um modelo físico do projeto e as obras só foram iniciadas em 1908; sendo interrompidas definitivamente em 1914 quando Gaudí decidiu dedicar-se exclusivamente a construção da Sagrada Família. Conjuntamente com a construção da Cripta Güell Gaudí realizou: La Casa Calvet (1899), o Park Güell (1900-1914), Bellesguard (1909), La Casa Batlló (1906), La Pedrera (Casa Milà, 1912) e claro La Sagrada Família (1883-1926), esta última também declarada Bien Cultural de Interés Nacional em 1969, 43 anos depois da morte do arquiteto. La Sagrada Família é celebrada mundialmente como obra prima, que sintetiza toda a obra de Antoni Gaudi, ledo engano, o templo tem interferências inclassificáveis na sua continuidade e não foi cuidado por Gaudi, pois ao morrer atropelado por um bonde em 1926, somente uma das torres da fachada do nascimento estava terminada e muitas de suas esculturas ainda estavam sendo realizadas. A Cripta Güell é o manifesto arquitetônico Gaudiniano por excelência e foi, e ainda continua, envolvido numa bruma de esquecimento, que está sendo dissipada (sem muito sucesso) pelos estudiosos da Universitat de Barcelona, atuais proprietários e herdeiros culturais.

Toda a obra de Gaudí foi intencionalmente esquecida durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e colocada de lado durante a ditadura do limitado monolíngue Francisco Franco, que durou de 1939 até sua morte em 1975. Em 1936 a maioria das igrejas espanholas foram atacadas, incendiadas, muitas vezes com os padres e freiras dentro. O ateliê de Gaudi, que ficava dentro da Sagrada Família foi incendiado, as maquetes e modelos em gesso destruídos e o túmulo de Gaudí, que está localizado na cripta desta mesma igreja sofreu uma tentativa de abertura. A Cripta da Colonia Güell foi invadida, muitos de seus bancos foram queimados, os vitrais totalmente destruídos e o altar incendiado.

As primeiras ações de lembrar e recuperar a memória e principalmente a obra de Gaudí foram realizados a partir da década de trinta. Em 1929 o arquiteto e professor de história da arte Josep Francesc Ràfols publicou a primeira biografia sobre Gaudí, Rafòls trabalhou nas obras da Sagrada Família até a morte do mestre. O segundo e mais importante arquiteto e teórico a recuperar e principalmente registrar a obra de Gaudí foi Cesar Martinell Brunet (1888-1973), que como jovem arquiteto conviveu com Gaudí dos anos 1910 até sua morte em 1926. Martinell foi o grande

compilador das opiniões e ensinamentos de Gaudí, que teve que esperar o ano de 1951 para lançar seu primeiro livro sobre Gaudí. Lembrar que a partir de 1950 a Espanha franquista começa um movimento de "abertura" e relações exteriores, aproximando-se dos Estados Unidos e seguindo as regras de ajuste para entrar no que seria a União Europeia.

A Colònia Güell, onde foi construída a Cripta Güell a pedido do grande mecenas de Gaudi, Eusebi Güell, ficou na família até 1943, funcionou como fábrica têxtil até 1973 e foi comprada pela Universitat de Barcelona e pelo Ajuntament da cidade em 1980. Em 1960 os bancos originais serviram de modelo para reprodução dos que tinham sido destruídos; em 1965 o altar foi reformado e em 1980 os vitrais foram restaurados. Em 1969 a Colònia e a Cripta foram declaradas Bem de Interesse Nacional.

Revisitar a Cripta da Colônia Guell de Santa Coloma de Cervalló é tomar contato com a história da arte, que Gaudi atualiza, em uma síntese estilística que transforma elementos imateriais como a língua catalã, sua cultura e seu cromatismo, em bases de uma arquitetura sem precedentes na história da humanidade.

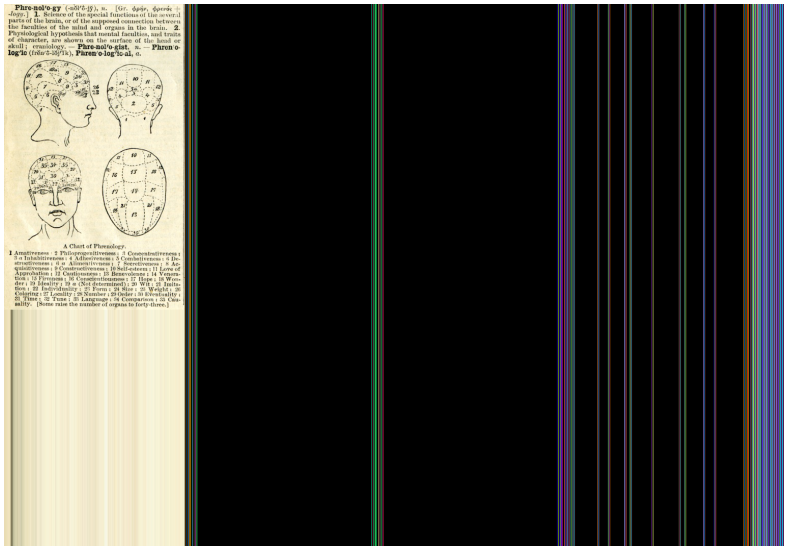


Fig 1 - Entrada Cripta Güell, 2002. (Foto: J.E.H.)

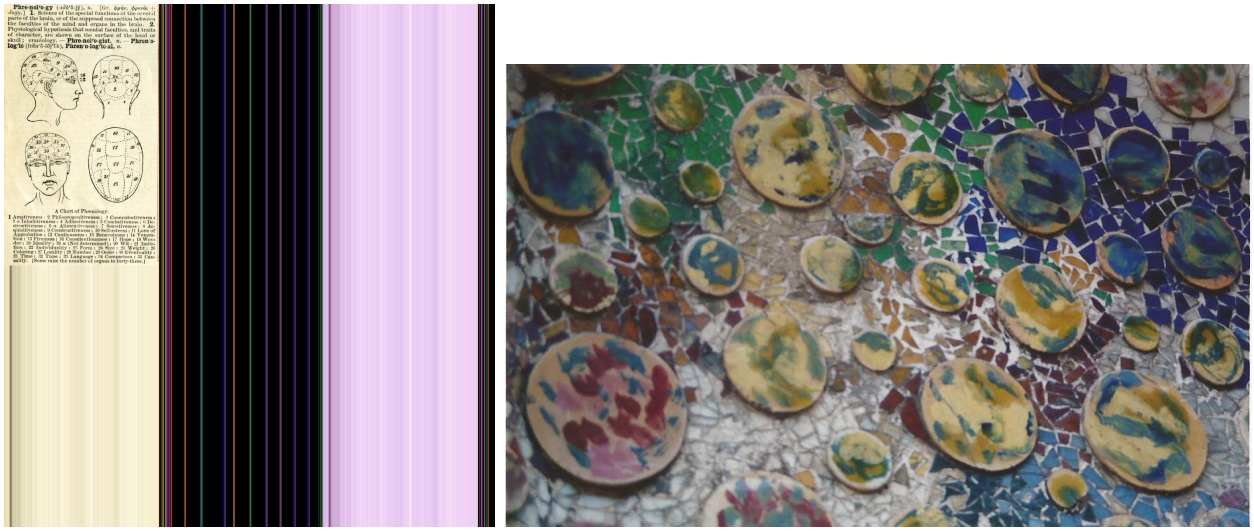


Fig 2 - Interior Cripta Güell, 2002. (Foto: J.E.H.). Casa Batlló, 2002 (J.E.H)

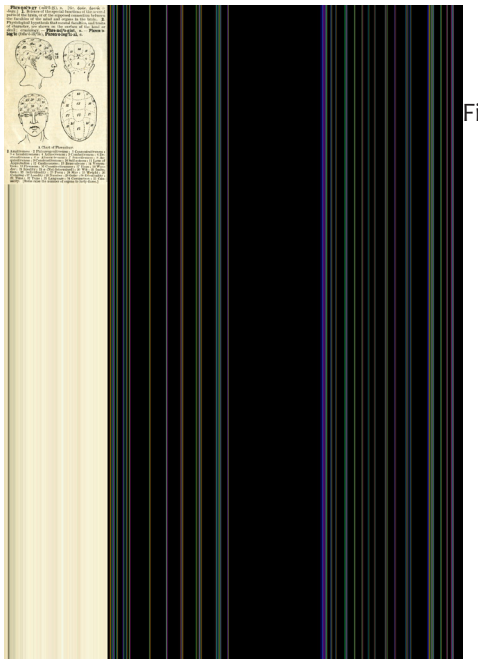
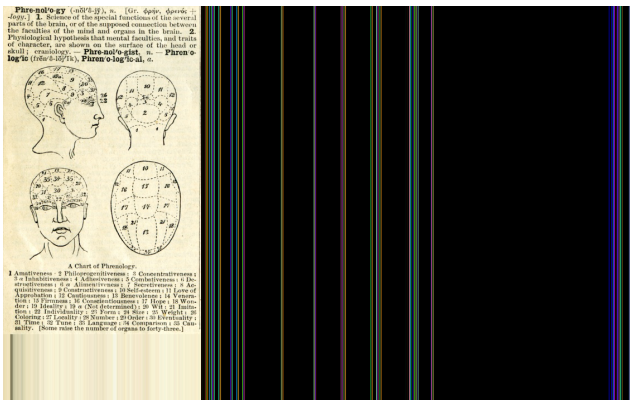


Fig 3 - Interior Cripta Güell, 2002. (Foto: J.E.H.)

Fig 4 - Fachada Cripta Güell, 2002. (Foto: J.E.H.) Monastério de Montserrat, construído em 1080. (J.E.H)



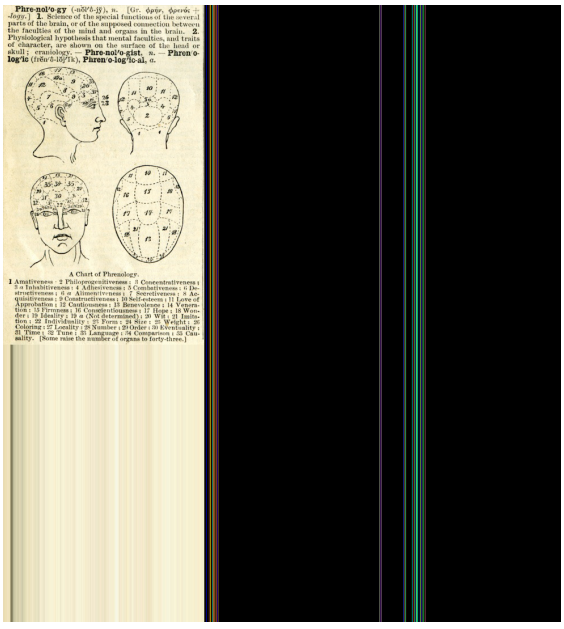




Fig 5 -Colònia Güell, 2002. (Foto: J.E.H.)

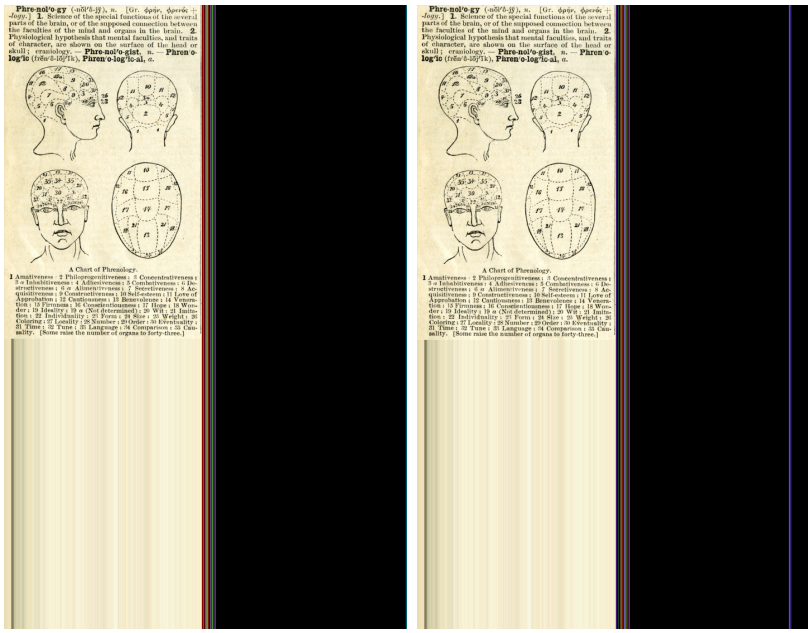


Fig 6 - Sagrada Família, 1996. (Foto: J.E.H.) La salamandre, Park Güell, 1996. (Foto: J.E. H.)

Referências:

ÁLVAREZ IZQUIERDO, Rafael. Gaudí. Arquitecto de dios. Madrid: Ediciones Palabra, 1999.

ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BENEVOLO, Leonardo. História da cidade. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERGÓS I MASSÓ, J. Antoni Gaudí, l'home i l'obra. Barcelona: Ariel, 1954.

BONET I ARMENGOL, J. L'ultim Gaudí. Barcelona: Enciplopèdia Catalana, 2000.

CIRLOT, Juan Eduardo. Gaudí. Una introducció a la seva arquitectura. Barcelona: Triangle Postals, 2001.

CUSÓ I ANGLÈS, J. Gaudí. De la natura i de la Sagrada Família. Lleida: Pagès, 2010.

DANTO, Arthur C. Qué es el arte. Barcelona: Paidós, 2013.

DOMÈNECH, Miquel; FUNES, Antonio G. La colônia Güell. Barcelona: Triangle Postals, 2003.

FÉRRIN, A. M. Gaudí. De piedra y de fuego. Barcelona: Jaraquemada, 2001.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. Gaudí 2002 – Año internacional Gaudí. Programa oficial. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura, 2002.

_____; GÓMEZ SERRANO, Josep. Gaudí – La recerca de la forma. [Vídeo]. Produção de Museu d'Història de Barcelona. Barcelona, 2002. 11 min. color. son.

MARTINELL BRUNET, Cesar. Conversas com Gaudí. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Gaudí i la Sagrada Família comentada per el mateix. Barcelona: Aymà, 1951.

MARTORELL, Joanot. Tirant lo blanc. Una tria. Barcelona: Raval Edicions, 2008.

NIETO ALCAIDE, Victor. La luz, símbilo y sistema visual. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2010.

RÀFOLS, J. F. Antoni Gaudí. Barcelona: Canosa, 1929.

TARRAGONA I CLARASO, Josep Maria. Gaudí, l'arquitecte de la Sagrada Família. Biografia Breu. Barcelona: Hooked, 2012.

ZERBST, Rainer. Gaudí – Obra arquitectónica completa. Madrid: Taschen, 2005.

Movimento Pixo: A cultura da pixação paulista e sua influência no Triângulo Mineiro

Karen Christye Fidelis[1]

1. Introdução:

A cultura da pixação é uma ação cercada de mitos e sua documentação ainda é escassa. Essa falta de registros e por sua cultura dispensar a participação e autorização do público não-pixador faz com que se imagine que esses traçados rápidos sejam apenas uma ação impulsiva, de pura rebeldia e sem sentido.

No entanto, a pixação que vemos nas paredes da cidade é apenas um detalhe, por trás dos traços existe um complexo movimento social desconhecido pela maioria da população. Escrita com "x" pelos adeptos dessa cultura, o Movimento Pixo, como é chamado pelos pixadores, consiste na marcação de território, apreciação estética e comunicação interna. É diferente da pichação com "ch", esta se refere às frases de protesto, escritas com letras legíveis à população, como aconteceu durante a ditadura militar e as revoltas estudantis em Paris, 1968, onde os jovens escreviam frases contra a situação política e educacional da época. (NASCIMENTO, 2012)

Neste artigo será apresentado o Movimento Pixo de São Paulo, seu conceito, características, convenções que regem o movimento e como chegou ao triângulo mineiro, mais especificamente em Uberlândia, onde a cultura da pixação se fortaleceu.

2. Pixação com X: o Movimento Pixo em São Paulo

A pixação é uma manifestação caligráfica que acompanha o crescimento das cidades, sendo uma prática muito comum nas metrópoles brasileiras. O Movimento Pixo começou na década de 80 em São Paulo e seu objetivo principal é a marcação de território utilizando o nome ou apeli-

1 UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Artes Visuais. FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

do dos adeptos, grupos e coletivos (grife) em uma caligrafia característica. Trata-se de uma disputa visual e com isso os pixadores almejam aumentar o seu status pessoal ou de seu grupo dentro do movimento. (OLIVEIRA, 2009)

Mas além dessa competitividade, o pixador também busca diversão e apreciação estética:

> Às vezes a gente fala: "olha o 'puta' estrago que 'nóis fez'". Mas 'nóis acha' bonito! Como é que vamos ficar triste com o bagulho? Pra nós fica mais lindo ainda o prédio, sem 'zuêra', cara. (...) A pixação acabou se tornando o esporte da periferia, mano. É um lazer... lazer puro pros caras[2]. (DJAN, 2009)

Cada Estado brasileiro, ou área, possui uma caligrafia própria que os adeptos utilizam para criar suas assinaturas. Há um estudo dessas letras, buscando uma originalidade em relação às letras de outros indivíduos. Eles treinam a caligrafia e evoluem os traços para tentar se sobressair aos pixos de outros indivíduos, porém sem extrapolar demais o padrão estilístico da área ao qual pertence. Dentre as várias caligrafias brasileiras, existem quatro que se destacam na originalidade de seu estilo, sendo elas: o pixo carioca de caligrafia curva, traçado contínuo e pequeno tamanho (muito parecido com a tag americana); o pixo de Belo Horizonte, que varia do reto ao curvo e traços descontínuos, pixo goiano, de traços curvos e muito rebuscados e o pixo paulista (chamado também de tag reto) tem o traçado predominantemente reto.

> A cidade de São Paulo se tornou um agente verticalizador das letras, ou seja, a escrita da pixação de São Paulo vai seguir as linhas guias da cidade. É como se São Paulo fosse um caderno de caligrafia gigante e os pixadores vão preenchendo esse espaço.
>
> (...) Existe um processo criativo, um processo artístico muito bem elaborado pra o pixador estar criando a marca dele. Quando a pixação de São Paulo surgiu na década de 80, esses jovens eram muito influenciados pela cultura do Heavy Metal, Punk Rock e eles se inspiraram nas logos das bandas de rock. E por sua vez esses logos foram inspirados nas runas anglo-saxônicas de milhares de anos atrás[3]. (CHOQUE, 2009)

2 Trecho do documentário PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo, 2009.

3 Idem.

Diferente da pichação (com 'ch'), que busca uma comunicação aberta à sociedade, a pixação é destinada apenas aos pixadores. Como diz o fotógrafo Choque ao documentário *PIXO* (2009): "A pixação é uma comunicação fechada, é da pixação para a pixação. Ela na verdade não se comunica com a sociedade. Ela é uma agressão, é feita para agredir a sociedade[4]." Porém, a agressão é uma forma indireta de comunicação com a sociedade. Mesmo não buscando a comunicação com os transeuntes isto acaba sendo também comunicação. Esta é outra ferramenta do pixador: para expressar alguma insatisfação ele usa o pixo para gerar um incômodo.

> "Nóis sabe" que o pixo irrita, então usamos como arma também. Se alguém quer me prejudicar, vou lá e pixo a casa do cara. Se o prefeito tá desviando verba do povo, vou lá e pixo a prefeitura, e ainda deixo um recadinho pra ele! Qualquer um que quiser denegrir o movimento, a gente vai lá e pixa, nós não somos esses "zé povinho" que vê as coisas erradas no país e fica de braço cruzado. Nossa guerra é com tinta[5]! (RASTRO'S, 2014)

A influência da cultura do Heavy Metal e Punk Rock nas pixações desenvolveu uma padronização no estilo das letras do pixo paulista, com isso houve uma dificuldade na interpretação para leigos no assunto. Porém contribuiu para o enriquecimento estético da ação, para as disputas visuais entre grupos e a apropriação de uma ferramenta que expressa, com tinta, os incômodos dos adeptos, nascendo então o Movimento Pixo.

2.1. Organização simbólica

Para deixar as marcas nas ruas, os pixadores contam com alguns símbolos que permitem a identificação dos indivíduos, seus grupos, grifes, em que ano o pixo foi feito e se houveram mais pixadores envolvidos na ação.

O grupo é representado pelo Pixo em si, o letreiro, formado por dois ou mais pixadores. Nos grupos não existe líder, porém existe um dono (como eles preferem chamar) que é o sujeito que criou ou o pixador mais antigo do grupo. Para assinar o letreiro, primeiro é necessário pedir permissão ao dono e este passará um esboço para que o novo integrante treine até decorar os padrões antes de começar a pixar. O pixador que assina o letreiro de algum grupo sem autorização do

4 Idem.

5 Depoimento de um dos integrantes do grupo de pichação Rastro's à autora.

dono é chamado de *dublê* ou clone e não terá suas pixações respeitadas no Movimento[6]. (ESCSOFRÊNICOS, 2013)

Tag ou assinatura é a marca individual que o pixador escreve ao lado do letreiro de seu grupo. Pode ser nome, apelido ou a letra inicial. Ela serve para identificar o autor do pixo.

A grife é representada por um tipo de brasão, que acompanha os letreiros de grupos. Enquanto um grupo tem vários indivíduos, uma grife possui vários grupos. Para entrar na grife e assinar seu símbolo, também é necessário a autorização do dono da grife.

> A grife, como o próprio nome sugere, é uma espécie de etiqueta, um acessório que valoriza o pixo. Trata-se de uma modalidade de aliança de grupos de pixadores, por isso não se pixa seu nome por extenso, mas o seu símbolo ao lado da pixação principal. (...) Fazer parte de uma possibilita expandir as relações de troca pela cidade, constituindo, assim, uma rede de grupos de pixadores. (PEREIRA, 2010)

O ano serve para acompanhar o tempo de preservação do pixo. Na maioria das vezes os pixadores saem juntos para pixar, chamado "rolê". O fazem lado a lado e na mesma "régua[7]". Para identificar que foram feitos no mesmo rolê, os pixadores adotam um ícone de continuidade como setas, traços ou pontos servindo para separar pixos e grifes. (PAWER, 2013)

Através desses símbolos o pixador se comunica com os outros pixadores, dizendo que passou por tal lugar, que pertence a tal grupo, tais grifes e se estava ou não sozinho no rolê. Ele pode deixar também mensagens legíveis aos pixadores e não-pixadores, como:

> "De dia", para dizer que pixou de dia, "z/n" para dizer que o cara pertence à zona norte da cidade, "salve" seguido de um nome pra fazer homenagem pra alguém. Também tem as frases que expressam o que eles sentiram no rolê: "meninos aranha" (mostrar que fez escalada), "quase rodei" (polícia quase pegou), "a tinta acabou", bagulho de louco ou 1000º" pra dizer que estava cheio de adrenalina ou mesmo frases inteiras, passando uma mensagem[8]. (RASTRO'S, 2014)

6 Depoimento do pixador paulista Escsofrênicos à autora.

7 Segundo depoimento do pixador Pawer do grupo Nóis Num Presta (São Paulo), "estar na régua" significa que o pixo deve ser escrito horizontalmente reto, como se houvesse uma pauta ou uma régua invisível no muro.

8 Depoimento conseguido em conversa com três pixadores do grupo Rastro□s □ que preferem se identificar apenas pela unidade do grupo □ à autora.

Essa comunicação simbólica mostra o envolvimento do indivíduo na cultura. Quanto mais ele demonstra sua capacidade de pixar em lugares de difícil acesso, ou em muitos lugares, mais respeito ele conquista e mais pixadores reconhecerão seus símbolos.

2.2. Organização social

A pixação possui um sistema de organização social, que segundo o pixador Pawer do grupo Nóis Num Presta (de São Paulo), serve para fortalecer o movimento e o grupo que o pixador faz parte, evitando e evasões e confrontos[9]. Para sua manutenção, o movimento conta com regras, níveis e grupos. E assim foi criado o Point, que consiste em reuniões periódicas de pixadores para tratar da parte política da pixação, solucionar problemas de rivalidade, espaços na cidade, criação de regras e também para manter os grupos interligados ao movimento. Nestas reuniões é possível encontrar os donos de grupos e grifes para pedir autorizações. O point é também um ponto de encontro entre amigos que se relacionam de alguma forma com a pixação.

O Movimento Pixo possui o que parece ser a principal regra de comportamento, que liga todas as outras regras, é a "regra da humildade".

> Certeza, humildade é a principal regra. Ninguém é melhor que ninguém. Tem cara que às vezes tem pouco rolê (poucos pixos pela cidade) e fica se achando. Muitos desprezam algumas pessoas por causa de grife e essas coisas não tem cabimento. As ruas tem espaço para todos, não precisa passar por cima de ninguém para ocupar seu espaço. Temos que mostrar que somos bons nos muros, nas ruas, mas continuo na minha postura e sempre na humildade, mano. Só assim pra chegar lá, né meu 'parça'[10]? (MESTRES, 2014)

Ligado a isso tem a "regra do respeito": devem-se respeitar os pixadores mais antigos e os pixos na rua feitos por outros pixadores reconhecidos dentro do movimento. Segundo o grupo Rastro's de São Paulo (grupo formado em 1990 e ativo até o momento), os pixadores mais antigos, chamados "lenda" ou simplesmente "da véia" (aqueles que começaram a pixar nos anos 80 ou início dos anos 90), tem seus pixos antigos preservados por serem consideradas relíquias da pixação. Enquanto suas produções estiverem visíveis devem ser respeitadas, independente se o

9 Depoimento do pixador paulista Pawer

10 Depoimento do pixador paulista A. do grupo Mestres à autora.

pixador estiver ativo ou não. Para as pixações mais recentes, quanto mais o pixador é reconhecido no movimento mais seus pixos serão respeitados.

Para conquistar esse respeito, o pixador que não é "da véia" precisa buscar o reconhecimento dentro do movimento, e para isso são necessárias as seguintes exigências:

> O cara tem que ter o letreiro "na base[11]" e fazer "na régua", porque não adianta nada fazer tudo torto, esfumaçado e feio. No pixo tem que ser bem feito pra ficar bonito, o povão pensa que não, mas "nóis aqui é organizado", pixo não é bagunça! O cara tem que treinar e pixar muito pra deixar de ser bafo e começar a ser respeitado. (PAWER, 2014)

Bafo é o pixador iniciante, facilmente reconhecível pelas assinaturas tortas. Para deixar de ser bafo, é necessário passar por alguns níveis de reconhecimento: quanto mais ele avança um nível, mais ele será respeitado. Depois de conversar com membros da grife Os Mais Imundos[12] (a mais popular de São Paulo), pude reconhecer esses níveis, que são nesta ordem: dominar a caligrafia, ser aceito em um grupo, dominar o letreiro do grupo (escrever na base e na régua), comparecer aos points para estabelecer vínculos cordiais com outros adeptos do movimento, espalhar a assinatura de seu grupo em mais lugares o possível (fazer em prédios ou escalar arquiteturas altas é melhor, pois será mais visto), ser aceito em uma grife (de preferência grifes famosas). O último nível, talvez o mais difícil, é permanecer ativo por muitos anos ou conseguir ter suas assinaturas preservadas para também poder se tornar uma lenda da pixação.

3. A pixação chega ao Triângulo Mineiro

A pixação expandiu-se para o Triângulo Mineiro, em Minas Gerais, onde vemos assinaturas em algumas cidades próximas, como: Uberaba, Araguari e Uberlândia. São pixadores de diversos lugares que passaram brevemente pela região, deixando ali suas caligrafias.

> Já vi a preza do Gnomo de Goiânia, uns caras de Brasília e uns pixos de Belo Horizonte aqui em Uberlândia. Mas vi muito pixo de São Paulo, é o que mais tem. Teve um que colou com o Ópio, teve o Art-Saga e o Nóis que veio colar com o Rastro's, vi vários dele na BR (estrada que liga o interior de SP com o triângulo mineiro)[13]. (RUPESTRES, 2014)

11 Saber distribuir bem as letras uniformemente no suporte escolhido.

12 Em conversa com os pixadores pixadores A., Rastro□s, Bob e Lca, pertencentes à grife Os Mais Imundos à autora.

13 Depoimento do pixador Fake do grupo Rupestres à autora.

A proximidade entre São Paulo e o triângulo mineiro favoreceu para que a maior parte das pixações na região tenha sido de pixadores paulistas. Estes marcaram isoladamente as cidades de Uberaba e Araguari, porém foi em Uberlândia que as pixações se intensificaram.

> Eu já passei por Araxá, Patos de Minas e Monte Carmelo (outras cidades do triângulo mineiro), mas não tem nada por lá, nem tag. Trabalhei em Araguari e lá vi alguns tags e uns dois ou três pixos paulistas, mas só! Em Uberaba tem muita tag, mas vou falar a verdade: Pixo mesmo, só os meus. Vixe, deixei vários por lá! (RASTRO'S, 2014)

Pixações de visitantes aparecem isoladamente em Araguari e Uberaba, mas não configuram a cultura da pixação, pois não desenvolveu adeptos locais. Contudo, Uberlândia foi a cidade mais visitada pelos pixadores, talvez por ser a maior cidade da região; hospedando os primeiros pixadores de outras cidades e influenciando alguns uberlandenses à prática do Pixo.

3.1. Uberlândia na cena do Movimento Pixo

A caligrafia deixada por pixadores visitantes serviram de influência no desenvolvimento do pixo uberlandense. Os pixadores que se instalaram na cidade também contribuíram para o desenvolvimento de uma caligrafia característica, que se apresenta com certa curvatura, como no pixo belo-horizontino, porém a estrutura das letras é reta, com no pixo paulista. A organização simbólica e social da cultura é idêntica ao Movimento Pixo paulistano, adotando até as mesmas nomenclaturas. Isso se deve ao fato de que o primeiro pixador a buscar a união e organização dos pixadores uberlandenses é integrante do movimento paulistano, sendo ele um dos integrantes do grupo Rastro's, da grife Os Mais Imundos, atualmente vivendo em Uberlândia.

> Comecei a pixar Uberlândia em 2012. Mas antes de mim já existia o Ópio, que também é paulistano e assina aqui desde 2010. Só que ele sempre foi muito reservado, que nem o Syder, que pixa aqui desde 2014 e é o único pixador belo-horizontino que mora aqui. Sempre fizeram o rolê "na deles" e ficava por isso. Mas quando vimos brotar uma molecada assinando na rua tudo torto e atropelando, resolvemos que era hora botar ordem na "bagaça". Alguns me conheciam pessoalmente, outros pelo pixo, mas todos adoravam o pixo paulista. Então foi fácil começar o movimento. Tem que ver como tá bonito agora, todo mundo unido e o movimento tá saudável. (RASTRO'S, 2014)

Assim como o Movimento Pixo paulistano, o Pixo uberlandense também possui grupos, grifes e point. As regras são praticamente as mesmas e o point acontece uma vez ao mês. No total o movimento de Uberlândia tem hoje duas grifes locais, sete grupos e dezessete pixadores.

4. Conclusão

A pixação é uma cultura que tem como produto final a escrita grafada nas paredes das grandes cidades. Desenvolvido em São Paulo, o Movimento Pixo possui organização social e simbólica que promove disputas visuais no cenário urbano e interligações entre grupos de pixadores. A multiplicação das assinaturas do pixador demonstra coragem, tática e domínio dos espaços urbanos, gerando o reconhecimento de seus símbolos entre outros adeptos. Isso promove a aceitação do indivíduo e maior ascensão social na cultura.

Esta busca por expansão das pixações fez com que caligrafias de muitas áreas chegassem ao Triângulo Mineiro, especificamente em Uberlândia, onde se concentram o maior número de pixos. Porém foi a pixação paulista, em toda sua estrutura social e simbólica, que teve maior influência sobre os pixadores uberlandenses. Por ser a maior cidade da região, alguns pixadores paulistas se fixaram na cidade, como Ópio e Rastro's e contribuíram ativamente para o desenvolvimento do Movimento Pixo de Uberândia, que começou ao final de 2013.

Atualmente o movimento conta com a participação ativa dos pixadores paulistas Ópio e Rastro's, o pixador belo-horizontino Syder, o surgimento de oito grupos: Vultos, Ruídos, Rupestres, Adrenalina, Vestígios, Zumbis e Raptors, duas grifes: Pirata Sul e Ilimitados, pixadores individuais: Susto, Ácido, Maximiliano e Azar; que somam cerca de 16 pixadores reconhecidos. Apesar da opressão policial muito maior do que nas grandes cidades, a cada ano aumenta-se sutilmente o número de pixações e adeptos na cidade de Uberlândia.

Referências:

NASCIMENTO, Luiz Henrique Pereira. **Pixação: Arte encima do muro.** 2012. 19 f. Monografia. Faculdade de Filosofia, Humanidades e Direito da Universidade Metodista de São Paulo, Campinas, 2012.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, n. 79, p. 143-162, 2010.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo, 2009. 1 DVD (61 min), documentário.

OLIVEIRA, Gustavo Coelho de. **Pixação: arte e pedagogia como crime.** 2009. 372 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.



figura01.jpg
Vários artistas.
Agenda em São Miguel Paulista, 2013.
Disponível em:
<https://www.facebook.com/RuasDeSp/photos/a.248840715297447.1073741867.117989135049273/260928107422041/?type=1&theater> Acesso em: jul. 2014.



figura02.jpg
Vários artistas.
Agenda no Rio de Janeiro, 2010.
Disponível em:
<https://www.facebook.com/RuasDeSp/photos/a.129966010518252.1073741832.117989135049273/136482843199902/?type=1&theater> Acesso em: jul. 2014.



Figura03.jpg. Vários artistas.
Pixação em prédio, 2014. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=268684530003406&set=a.231735607031632.1073741827.231413383730521&type=1&theater> Acesso em: jul. 2014.



Figura04.jpg. Syder, Rupestres e Rastro's.
Pixação uberlandense, 2014. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=718981768195941&set=a.100616443365813.848.100002523721184&type=1&theater&notif_t=photo_comment> Acesso em: jul. 2014.

A Transdisciplinaridade na Obra Religiosa de Benedito Calixto: Historiografia, Arte e Teologia

Karin Philippov [1]

O artista e historiador Benedito Calixto, que viveu entre 1853 e 1927, possui uma extensa obra religiosa que permite uma leitura transdisciplinar agregadora de valores histórico-historiográficos, artísticos e teológicos, dentro do contexto de sua ampla produção no início do século XX paulista, sobretudo no que concerne seu posicionamento artístico dentro da Igreja e da Primeira República. Desse modo, podem-se estabelecer pontos comuns entre o pensamento do artista historiador e aspectos teológicos inerentes ao Concílio Vaticano I, ainda oriundos do antigo Concílio de Trento (1545-1563), relativos à necessidade de encantamento e arrebatamento do fiel dentro do espaço sacro como a própria Igreja é e sacralizado pela arte de Calixto, em um Estado laico, desde a Constituição de 1891.

Ao receber suas encomendas da Igreja, Calixto toma para si não somente o papel de artista, como também de historiador e arqueólogo responsável por desvendar no passado da instituição Igreja, sua história, os martírios dos primeiros cristãos, a fim de construir uma nova narrativa a ser implantada e imposta na São Paulo da virada do século XX, ou seja, em suas encomendas Calixto demonstra claramente seu viés transdisciplinar estabelecendo um claro diálogo entre as disciplinas de História, Arte, Arqueologia e Teologia dentro do universo da Igreja Romanizadora do início do século XX, que se afirma dentro do contexto da Primeira República em São Paulo. Aqui, cabem as seguintes questões: quais as intenções de Calixto? O que a Igreja pretende ao resgatar sua história milenar em São Paulo? E, finalmente, como a Primeira República se insere nesse contexto?

Assim, na obra religiosa de Calixto percebe-se a transdisciplinaridade de seu discurso calcado a partir de sua intensa pesquisa histórico-arqueológica à serviço da Igreja Romanizadora vinculada à elite cafeeira que comanda a Primeira República em São Paulo, nesse momento. O artista elabora suas encomendas e dentro desse universo deve-se salientar uma situação paradoxal

1 Doutoranda em História da Arte junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH-UNICAMP, com bolsa CAPES.

referente tanto à presença da Igreja no Estado laico, ou melhor, no ideário da elite cafeeira, quanto na iconografia que Calixto apresenta dentro das igrejas que decora na capital paulista, sobretudo, na Igreja de Santa Cecília. Percebe-se, dessa maneira, o caráter paradoxal de um Estado que se quer laico desde sua Constituição de 1891, mas que ainda frequenta as igrejas e doa dinheiro para obras, encomenda batismos, participa ativamente de cerimônias religiosas, como missas, batismos e matrimônios. Aqui, nesse ambiente no qual a tradição religiosa permanece, nos primeiros anos do século XX, parece ocorrer uma transformação social, histórica e artística dentro da própria Igreja.

Tal transformação ocorre na tipologia construtiva dos templos religiosos e a mesma acontece igualmente na cidade afetando seu plano urbanístico. São Paulo deixa de ser um lugarejo colonial com igrejas barrocas, para se tornar cidade europeia moderna, com edifícios afrancesados ou italianizados, com igrejas de plantas revivalistas, ou seja, neogóticas, neorromânicas e neobizantinas. Assim, com a elevação do Padre Duarte Leopoldo e Silva à condição de bispo, Calixto executa, de 1907 a 1917, uma encomenda especial que consiste na decoração da recém-construída Igreja de Santa Cecília de planta neorromânica com elementos néobizantinos, com santos martirizados, escolhidos previamente por Dom Duarte Leopoldo e Silva.

O que inicialmente chama a atenção nessa encomenda concerne à introdução de novos santos na realidade paulista da Primeira República. O artista historiador insere santos desconhecidos da elite paulista, na Igreja de Santa Cecília. Quem são esses santos? Por que Calixto os representa? A situação em si é paradoxal e o artista cobre as paredes da Igreja com mártires do Cristianismo primitivo, como Santa Symphorosa e São Tarcísio, santos que não eram cultuados pelos católicos paulistas, mas que a partir da Reforma Romanizadora aplicada firmemente por Dom Duarte Leopoldo e Silva, passam a integrar o devocionário paulista durante a Primeira República. Cria-se, portanto, um discurso pautado pelo anacronismo, no qual se resgatam os primórdios do Cristianismo, através de seus santos martirizados por professarem a fé em Cristo e inserem-nos em uma realidade completamente distinta daquela do Império Romano. Evidentemente, há um discurso por trás dessa importação, ou melhor, dessa transposição hagiológica.

No início da presente comunicação se fala em Concílio Vaticano I e em Concílio de Trento. Sabe-se que o Concílio de Trento prega o arrebatamento do fiel que deve ser envolvido em todos os seus sentidos dentro da Igreja. O Concílio Vaticano I também defende a mesma política. Embora o último Concílio tenha ocorrido ainda no século XIX e que a realidade paulista seja completamente diferente da europeia, não obstante a importação de modelos arquitetônicos europeus, a obra religiosa de Calixto se vincula a esse universo, pois se deve compreender o artista historiador como homem de seu tempo e introdutor de uma nova tipologia sacra na Igreja de Santa Cecília; tipologia essa que engendra nova linguagem teológica para a História da Arte. Aqui, refere-se à presença dos santos martirizados da Igreja Católica cotejados ao ex-escravizador de índios, Pedro Correa, que tornado santo por ter se convertido ao Catolicismo e tornado jesuíta, acaba sendo martirizado pelos índios pagãos no século XVI.

A transdisciplinaridade de Calixto se vincula a esse novo modelo de iconografia que eleva um facínora a condição de santo, agregando-lhe valor teológico também. O discurso calixtiano comunga os valores tanto da Igreja Romanizadora comandada pelo bispo Dom Duarte Leopoldo e Silva, quanto da elite cafeeira, portanto. Além disso, Calixto ainda insere suas pinturas dentro de um ambiente revivalista, no qual há espaço para santos martirizados protocristãos, como São Tarcísio, Santa Symphorosa e Santa Cecília. Ou seja, a decoração de Calixto estabelece a transdisciplinaridade em perfeito diálogo com a Igreja, com a Primeira República e internamente, dentro do próprio espaço religioso, elaborando sua poética religiosa em diferentes níveis.

Por exemplo, ao incluir na Igreja de Santa Cecília, além da própria santa que dá nome a paróquia, o artista inclui Santa Symphorosa e São Tarcísio. Mas quem são esses santos? Por que eles estão incluídos no programa iconográfico da igreja? Por que Dom Duarte Leopoldo e Silva e Benedito Calixto escolhem estes santos? Nota-se aqui, um novo projeto pedagógico da Igreja, que ao incluir novos santos, faz com que seus fieis passem a incluí-los em seu devocionário privado, em substituição a santos populares brasileiros não reconhecidos pela Igreja Católica. Sabe-se que Santa Symphorosa [2] é martirizada junto com seus filhos, pelo Imperador Adriano entre 117 e 138 D.C., por professarem o Cristianismo dentre os pagãos romanos. Já, o acólito do Papa Xisto II, São Tarcísio[3] é martirizado ainda garoto em quinze de agosto de 257 D.C.. A iconografia sacra

2 http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=493. Último acesso em 21 de setembro de 2014.

3 http://www.paulinas.org.br/diafeliz/?system=santo&id=673. Último acesso em 21 de setembro de 2014.

brasileira até então, não possuía registros de suas presenças nas igrejas e, por intermédio de Dom Duarte Leopoldo e Silva, passam a ser cultuados em São Paulo, a partir da Primeira República. Desse modo, percebe-se a força da determinação bispal na escolha dos novos santos, bem como das iconografias a serem exploradas dentro do espaço sagrado.

Nas paredes do presbitério, Calixto elabora o ciclo de pinturas sobre a vida e morte, por martírio, de Santa Cecília. Além de ser mais conhecida pelo público paulista, uma vez que no século XVIII já havia uma pequena capela de madeira dedicada à mesma santa no mesmo local, Santa Cecília aparece representada de um modo pouco comum não só em São Paulo, como na Europa, no mesmo período. Aqui, refere-se à presença da santa em seus momentos finais de vida e não como padroeira da música, como a Contrarreforma assim prefere. Há, no entanto, algumas representações de Santa Cecília em cenas de martírio entre o final do Trecento e início do Quattrocento italiano. Porém, os esquemas formais de Calixto em nada lembram os antigos, pois as cenas italianas executadas entre o final do Trecento e início do Quattrocento, referentes à santa em questão, a apresentam seguindo esquemas medievais de representação com multiplicidade de cenas em um único espaço. Calixto, em contrapartida, apresenta as cenas do martírio de Santa Cecília em espaços individualizados, empregando a perspectiva renascentista, fazendo inclusive, a citação de elementos arquitetônicos clássicos vinculados às pesquisas arqueológico-históricas que realiza assim que recebe a encomenda de Dom Duarte Leopoldo e Silva.

Aqui, também se percebe o caráter transdisciplinar de sua produção que vincula a santa mártir à história paulista dos primeiros anos da República, indo de encontro aos anseios da própria Igreja Romanizadora. Sabe-se que a Romanização da Igreja Católica ocorre com a finalidade de controlar o culto, mantendo a hegemonia da Sé Papal, através da unificação de práticas e devoções. Cabe lembrar que até poucos anos antes, a Igreja era completamente desarticulada em São Paulo, que era uma pequena cidade. Com o advento da República, São Paulo começa a crescer e necessita de novos moldes para se firmar como a nova metrópole cafeeira. Surgem novos edifícios e igrejas feitos com nova linguagem importada da Europa, especificamente da França, da Itália e da Alemanha.

A atual versão da Igreja de Santa Cecília, que começa a ser construída a partir de 1895, segue a nova linguagem arquitetônica trazida pela Itália, através do arquiteto florentino Giulio

Micheli, que é o responsável pela planta neorromânica de traços neobizantinos da Igreja. Desse modo, Calixto insere seu grande conjunto de pinturas a óleo sobre tela de iconografia martirizante na mesma, levando em consideração a planta de Micheli. Na realidade, o artista segue os mesmos preceitos contrarreformísticos, nos quais a decoração se integra à arquitetura, que por sua vez, está diretamente vinculada ao culto religioso destinado a arrebatar o fiel de todas as formas possíveis, sejam elas pela visão, pela audição, pelo tato e pela fé.

Tal discurso está diretamente inserido ao que Dom Duarte Leopoldo e Silva apregoa em seus escritos, destinados a trazer as famílias e educá-las segundo os ditames da nova Igreja Romanizada. Cabe ressaltar que por mais de quatrocentos anos, a Igreja teve múltiplas formas de culto e de devoção popular, inclusive a santos não reconhecidos pela Santa Sé. Com a Romanização, as devoções são corrigidas e o culto homogeneizado. Se Calixto possui um discurso transdisciplinar, pode-se afirmar que o grande responsável por isso seja Dom Duarte, que lhe fornece subsídios para produzir obras em conformidade aos nos ditames da nova Igreja, agora vinculados aos da Primeira República, regida pela elite cafeeira. Portanto, a presença de Pedro Correa no programa iconográfico da Igreja de Santa Cecília, coaduna-se ao pensamento e anseios da mesma elite que se quer fundante de uma metrópole. Assim, a presença dos santos martirizados páleo-cristãos associados a Pedro Correa e ao retrato de corpo inteiro de Dom Duarte somente reforça esse aspecto transdisciplinar que une história, arqueologia, política, arte, teologia e Catolicismo.

Portanto, Calixto atua firmemente junto a Dom Duarte Leopoldo e Silva no projeto e execução da decoração da Igreja de Santa Cecília, com a clara intenção de estabelecer um novo contexto religioso para São Paulo, cidade que nesse momento se reconstrói radicalmente através da demolição de igrejas antigas e da construção de novas igrejas, além de novos edifícios e ruas que se impõem na crescente cidade no início do século XX.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a Construção do Imaginário Republicano.* Bauru, SP: EDUSC, 2003.

DANTAS, Arruda. *Dom Duarte Leopoldo.* SP: Sociedade Impressora Pannartz, 1974.

POLETINI, Moisés. *Um Estudo das Obras Sacras de Benedito Calixto.* Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: IFCH-UNICAMP, 2003.

TEIXEIRA, Milton. *Benedito Calixto Imortalidade.* Santos, SP: Editora da UNICEB, 1982.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A Arte Clássica.* Trad. Marion Fleischer. SP: Martins Fontes, 1990.

O açúcar nas festas barrocas: a arte efêmera nos séculos XVII e XVIII

Angela Brandão[1]
Klency Kakazu de Brito Yang[2]
Fernanda Domenech[3]

O trabalho "O açúcar nas festas barrocas: a arte efêmera nos séculos XVII e XVIII" foi um desdobramento do projeto "Artista, artífices, oficiais mecânicos: a sobreposição das tarefas na Arte Brasileira Colonial" (PIBIC 2012-2013) que procurava entender, por meio do "*Regimeto dos offciaes mecânicos da mui sempre leal cidade de Lixboa -1572*[4]*"*, do "Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVII e XIX em Minas Gerais[5]" de Judith Martins (1974) e dos Exames de Ofícios da Câmara de Mariana como eram as atividades destes mestres no Brasil colonial.

Este estudo nos levou a questionamentos sobre os ofícios dos mestres que no período dedicavam-se aos trabalhos com os alimentos. Alimentos que, por sua vez, naquele momento passavam por uma transição histórica: deixavam de ser entendidos como produtos de uso e funções medicinais para se tornar um conjunto de prazeres e convívio social.

Os oficiais mecânicos relacionados à produção de alimentos (padeiros, pasteleiros, confeiteiros) passavam a trabalhar com um produto que a sociedade não via mais – a partir de um longo processo que se desdobra entre os séculos XVII e XVIII, como nutrientes, mas como fonte de prazer e alegria de viver, tornando-se parte das atividades sociais mais caras. As refeições tornavam-se em eventos, festas e cerimônias. Dentre as muitas manifestações em que o trato com o alimento era comum, interessávamo-nos por aquelas nas quais os mestres se dedicavam a preparar os banquetes para as festas barrocas e, no contexto brasileiro, as festas coloniais especialmente de caráter sacro.

O nosso questionamento buscava entender como os mestres utilizavam sua técnica dentro dos eventos religiosos, onde outros mestres como marceneiros, carpinteiros, pintores eram também chamados para compor todo um conjunto de arte efêmera nas festas barrocas. As festas barrocas

1 EFLCH/Unifesp, Doutora. CNPq

2 EFLCH/Unifesp, mestranda, CNPq/CAPES

3 EFLCH/Unifesp, graduanda, CNPq

4 CORREIA, 1926. Era o livro que normatizava o trabalho dos oficiais mecânicos em Lisboa, determinando as regras da profissão e os exames necessários para se tornar um mestre.

5 MARTINS, 1974. Trata-se de uma compilação de dados que Judith realizou no período em que trabalhou no Iphan.

eram o grande evento de reunião social, em todo o mundo português, onde a sociedade se encontrava para participar e estabelecer suas relações de convívio, evidenciar suas hierarquias e papéis.

O nosso projeto de pesquisa "Arte efêmera nos séculos XVII e XVIII: a estética da alimentação" procurou investigar junto ao Regimento de Oficiais Mecânicos de Lisboa quem eram estes mestres que se dedicavam à alimentação, como eram seus exames de ofício e que habilidades precisavam deter para o seu exercer sua profissão. Uma de nossas estratégias foi pesquisar junto a um dos primeiros livros de culinária em língua portuguesa, Cozinheiro Moderno (1780), como era entendido o ofício na metrópole e como ele foi desenvolvido no Brasil colonial. Pesquisamos também junto ás festas barrocas mineiras das quais remanesceram registros escritos: as "Exéquias de D. João V", o "Triunfo Eucarístico" e o "Trono Episcopal", para averiguar se teria havido, nestes relatos algum registro da atuação destes mestres nestes eventos ou, pelo menos, da presença dos alimentos entre as outras armações efêmeras.

O Regimento dos oficiais mecânicos de Lisboa, o conjunto de leis consuetudinárias e compiladas no século XVI, que regulamentou os trabalhos mecânicos no mundo lusitano até o final do século XVIII, apresentou os exames dos seguintes oficiais relacionados aos alimentos: pasteleiros e confeiteiros. A partir do ofício de pasteleiro houve o desdobramento para outros ofícios ligados às massas como os padeiros e os oficiais em canudos.

Os confeiteiros faziam, de acordo com o Regimento de seu ofício, confeitos de flores, conservas de frutas, massas de amêndoas e açúcar (*maçapaõ*[6]), alfenim[7], marmeladas. Exigia-se muito cuidado com o açúcar e a produção de confeitos que tinham como base as amêndoas, que não poderiam ser produzidos quinze dias antes ou depois do Natal (CORREIA, p.209). Este tipo de preceitos vinculava a produção de *massapães*, que eram bolinhos de açúcar e amêndoas que se tornavam uma massa maleável e que permitia a modelagem. (RIGAUD, p. 464-465) com as festividades natalinas, quando o uso de amêndoas era permitido e recomendado.

O Livro dos Regimentos apresentava que o confeiteiro precisava conhecer os diferentes tipos de açúcar: os açucares da Ilha da Madeira e de outras ilhas eram utilizados em conservas ditas como frias, que eram empregadas em doenças de calor do corpo. (CORREIA, p. 208), observamos

6 Dicionário *Bluteau*, p.244 : "alfenim ou alfenim – Algumas vezes *fe*faz a modo de*paofinho* torcidos, liados *huns* com os outros, a modo de *trocifcos* (...) o alfenim mais comum, *he*com.o hum pequeno junco de maça de açúcar".

7 Dicionário Bluteau, p.308 : "tronco – *He o nome de húsprifão, ou cadea por caufas civis, em Lisboa*".

a permanência de um uso dos alimentos para além do alimentar, mas o de equilíbrio biológico entre o calor e frio no corpo, ou seja, uma permanência da alimentação em seu tradicional uso como prática associada à medicina e às teorias dos humores.

O açúcar clarificado era usado para a produção dos confeitos mais delicados como as rosas, *maçapaes*, alfenim, *diagargane*, alféloas, pão de ló. No Dicionário de *Bluteau*, o primeiro em língua portuguesa, também do século XVIII, a definição de açúcar explica a existência do açúcar cande ou *candi*, que era um produto de três ou quatro fervuras do açúcar, o qual resultava numa pedra dura e branca. (BLUTEAU, p. 116), tão branca que o nome se deve à brancura deste açúcar, chamado de "candi" porque era cândido. (opus cit.).

Cada tenda de confeiteiro precisava ter uma balança para pesar os confeitos, e o açúcar que fosse adquirido precisava ser declarado, havendo a proibição de que o produto fosse comprado diretamente nas embarcações. Tais preceitos indicam a preciosidade da matéria prima, controladas como outras matérias primas valiosas tal como as madeiras de lei e metais como o ouro ou a prata.

As punições para quem burlasse as regras do ofício eram pesadas com multas altas e prisões (tronco[8]), muitas vezes indicando que deveriam ser pagas de dentro das cadeias. A penalidade para estes ofícios de confeitaria era tão rígida como a que regia os ourives em Lisboa, o que colocava o açúcar e o seu uso em uma situação de valor semelhante aos metais preciosos. (CORREIA, p.8, 209)

O Livro dos Regimentos previa que as pessoas pobres que não podiam comprar açúcar, receberiam por parte dos confeiteiros duas onças separadas para este fim, que não poderiam ser comercializados, mesmo com uma oferta lucrativa. (opus cit., p. 211).

O confeiteiro só podia mandar um aprendiz trabalhar fora da sua tenda se fosse à de outro oficial, mas não poderia mandá-lo vender os produtos na cidade, ou fora dela. A proibição de venda fora das tendas também acontecia com os pasteleiros. Para os pasteleiros, as multas e penas não eram menos leves, mas estavam baseadas em infrações contra a higiene e a saúde pública, havia, portanto, uma preocupação quanto ao tipo de recheio que o pasteleiro iria usar em seu pastel, e dele não vender pastel feito de um dia para o outro. (CORREIA, p.222-223).

Os pasteleiros não podiam usar carnes de bode, cabra, ovelha, porca e "nem de carne danada

8 Dicionário *Bluteau*, p.137 : "adubo – Efpecies com que fe aduba o comer. Deitar adubos no comer."

nem doutra *algua* que se não costume comer", a pena era alta: dois mil réis pagos do tronco; no caso de reincidência seriam dois dias de tronco e mais quatro mil réis; e se voltasse a ser pego em delito, pagaria quatro mil réis e perderia o direito de usar do ofício. (opus cit.)

A carne de porca e ovelha eram proibidas, mas não a de porco e carneiro. O exame de ofício previa que o candidato a oficial fosse capaz de preparar carnes de vaca, carneiro e porco com os temperos usados para o verão e nas outras estações, o examinador questionaria sobre o uso destes adubos[9]. (CORREIA, p.222-223.)

O termo "adubo" era usado como sinônimo de temperos utilizados para dar gosto às carnes como pimenta, cravo, nós moscada, canela, açafrão e coentro seco; e que diferia das especiarias ditas "pretas": pimenta, cravo, noz moscada (RODRIGUES, p.221)

No exame de pasteleiros, os mouriscos forros ou cativos eram vetados, porque se "presume deles que não são fieis e verdadeiros como cumpre a *officio* desta qualidade" (CORREIA, p.222), mas qualquer outro que não mourisco estava apto para ser examinado: "preto, índio, mulato forro" e mulheres. (opus cit.)

Os pasteleiros não podiam dar de comer ou beber a escravos cativos, a pena era de multa de dois mil réis, cadeia e perda do direito de ofício.

O Regimento dos confeiteiros e pasteleiros era rígido com as multas e apontavam que o não cumprimento das regras estipulava a estes mestres que, em casos pontuais, perderiam o direito ao ofício, uma pena não comum em outros ofícios.

Os cozinheiros, como profissionais definidos, surgem como autores dos livros de receitas, como aqueles que preparavam os alimentos, no entanto, eram citadas as receitas que pertenciam ao ofício de confeiteiros e pasteleiros, as mesmas peças que estes oficiais tinham que fazer nos seus exames de ofício, segundo o Livro dos Regimentos. Os livros de receitas apresentavam, portanto, o "como fazer" para o cozinheiro.

No livro da Companhia de Jesus, "Regras dos Irmãos *coadjutores temporaes* da Companhia de *Jesu*"[10] (1790, p.32) existiu , como um manual dos ofícios dos jesuítas as "Regras do *Cozinheyro*" e nele se pedia que o cozinheiro guardasse limpeza em todas as coisas do seu ofício, e

9 Regras dos Irmãos *Coadjutores temporaes da Companhia de Jesu***.** Biblioteca Nacional de Lisboa**,** 1790.

10 Cozinheiro Nacional ou coleção das melhores receitas das cozinhas brasileira e *européas*, das regras de servir à *maesa* e do trinchar. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.

todos que trabalhassem com ele, em especial, as que pertenciam aos enfermos; que o cozinheiro quando cortasse e repartisse a carne, peixe e outras coisas que seriam levadas à mesa, que não tocasse com os dedos, mas que usasse o garfo e a faca; que a comida deveria estar pronta de trinta à quinze minutos antes de todos se sentarem para comer; a qualidade e quantidade das porções deveriam seguir as ordens dadas pelo Superior; ninguém, com exceção do enfermeiro, cozinharia sem ordens do Superior; ele deveria colocar todas as receitas utilizadas por ele, num livro sob seus cuidados; deveria cuidar para que não se gastasse lenha ou material desnecessariamente; cuidaria para que o que fosse soberbo a mesa seria dado aos pobres da casa ou fora dela, conforme ordem do Superior; e se tivesse algum noviço que o ajudasse, deveria cuidar com as palavras e atitudes.

Ao lado desta definição do papel e das funções do cozinheiro junto a uma ordem religiosa, como se pode ver pelas "Regras do *Cozinheyro*" nas Regras da Companhia de Jesus, de 1790, na esfera laica, também o cozinheiro deveria ter o conhecimento de como fazer em seu local de trabalho o mesmo que determinados oficias da cozinha precisavam desenvolver em seu ofício, os oficiais desenvolviam sua arte e vendiam em suas tendas os produtos que produziam, os cozinheiros atendiam aos nobres em suas cozinhas e contavam com muitos ajudantes.

Domingos Rodrigues, em seu livro "Arte da Cozinha dividida em duas partes, *author* Domingos Rodrigues, Cozinheyro do Conde do Vimiofo", publicado em Lisboa, em 1683 apresentou como produzir banquetes por temas, meses do ano e cardápios semanais, e ao sugerir os pratos e quantidades a serem servidos, ele sugere pratos também para os acompanhantes da comitiva, ao pessoal da cozinha e pajens (1683, p. 218-219).

Os dois livros considerados como os primeiros do gênero publicados em língua portuguesa, o de Domingos Rodrigues de 1683 e o de Rigaud, o "Cozinheiro Moderno" de 1780, apresentavam ambos ainda uma preocupação com a relação entre o alimento e a saúde. Para Rodrigues (1683), o cuidado com o uso dos temperos que podiam camuflar uma carne deteriorada ou mesmo ser indigesto para os enfermos. Rigaud (1780) sugere sopas e caldos para diversos males da saúde como forma de ajudar a recuperação física do enfermo.

Os dois livros apresentavam receitas para a quaresma, enfatizando o consumo de peixes, e apresentavam sugestões para o Natal. Não existia nenhuma referência às receitas dos confeiteiros ou pasteleiros e a sua utilização em festas régias ou barrocas, não obstante, ambos receituários

indicassem já um sentido ritual, festivo e cerimonial para a alimentação, relacionando-a ao calendário das festas religiosas.

No Brasil, os livros de receitas seguiam o modelo dos que analisamos em Portugal, livros que certamente circularam a seu tempo nas livrarias e cozinhas brasileiras, mas nestas edições existia um fundo pedagógico, rico em explicações sobre o uso dos ingredientes e equipamentos culinários, efemérides para inspirar o cozinheiro e etiqueta e boas maneiras. Embora a análise dos livros de receita que se segue ultrapasse o recorte cronológico estabelecido por nossa pesquisa, ela nos ajuda a compreender permanências e transformações das práticas alimentares e sua utilização no contexto das festividades.

No "Cozinheiro Nacional[11]" encontramos uma tabela de equivalentes entre os ingredientes europeus e o que poderia ser utilizado no Brasil, sugeria-se o emprego do chuchu pelo pepino; jiló pela berinjela, mamão pelo melão, tomates pelas uvas verdes... O livro não se propunha a ser um tratado de confeitaria, mas apenas dar os conhecimentos básicos para o cozinheiro (p.402) e oferecia regras de servir à mesa (opus cit., p 17-20), quanto às festividades religiosas, indicava a quaresma e orientava sobre pratos para se servir na ceia do Natal.

O "Cozinheiro Imperial ou a nova arte do cozinheiro e do copeiro, de R.C.M (1843')[12] oferecia receitas que pertenciam ao universo dos confeiteiros, pasteleiros e do oficial de canudos, ensinava regras de etiqueta e comportamento à mesa e apresentava receitas para males físicos como flatulência, inflamação do peito, dores de cabeça. Ao final do "Cozinheiro Imperial" tinha o "Catálogo dos Livros *Portuguez"*, de Eduardo e Henrique Laemmert , com títulos variados.

O "Cozinheiro Imperial" fazia referência a alimentos e festividades quando relacionava determinados quitutes e versos que citavam a comida apreciada: doce feito de mosto (1843, p.228-229) feito com frutas. "O que cheirar a vinho, monto Dia de São Martinho tem bom gosto". Boroas (opus cit., p.229) "Esta Festa por certo o Doce enjoas. Comendo os Fartes, Queijadinhas, B'roas". Melícais (p. 234) feito de "amêndoas *pizadas* passa por tripa de porco passando por água quente", come-se na quaresma. Fartes de espécies (opus cit., p.233) "Tantos comas que te fartes. E sem ser

11 R.C.M. Cozinheiro Imperial ou nova arte do cozinheiro e do copeiro em todos os seus ramos. 2ªed. Rio de Janeiro: Livraria Universal de Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.

12 GARNIER, B. L., GARNIER, H. Doceiro Nacional ou a arte de fazer toda qualidade de doces. 4ªed. Rio de Janeiro: Tipografia Garnier Irmãos, 1895

cousa d'espantos. De fartes farta a barriga, Festeja a Festa dos Santos". Argolinha e *Covilhetes de amendoa* (opus cit., p.234). Suplicas, raiva, melindre (opus cit., p.241-242) "Ó lá boquinhas, os palitinhos, boas raivinhas, melindresinhas, são sim niquinhas, dos folhetinhos". Esquecidos (opus cit.) "As argolinhas d'amendoas, dos grãos as empadilhas, os gostosos esquecidos, são as tripas maravilhosas". Estes doces eram apreciados nas festas religiosas.

O "Doceiro Nacional ou arte de fazer toda qualidade de doces"[13](1895) foi um livro que tratou do ofício do pasteleiro e do confeiteiro apresentando uma compilação de receitas e técnicas, e indicando como estes oficiais poderiam usa-las em trabalhos pitorescos e esculturais (opus cit., p.232).

O açúcar era apresentado como alimento "perfeito" e que no futuro seu consumo poderia causar flatulência excessiva, gordura abdominal e fraqueza do intestino e estômago (p. 10), indica o uso de corantes vegetais nos confeitos, alertando para não usasse os minerais e metálicos, ensinando a técnica de como corar açúcares (opus cit., p.17).

Ao apresentar o ofício de pasteleiro, B. L. *Garnier* e H *Garnier* (1895) dizia que este mestre deveria "revelar tanta habilidade no sabor, como no aspecto dos doces, que fabrica, e o biscoito o mais singelo revela, no seu aspecto agradável, o engenho e o gosto do pasteleiro" (1985, p. 213), e que este mestre estaria com sua arte desenvolvendo esculturas que enfeitariam as festas "Além d'isto, enfeitão-se com figuras feitas de massa, para um grande banquete de cerimônias..." (GARNIER, GARNIER, 1985, p.213.)

O pasteleiro deste período desenvolvia a "pastelaria ornamental, ou pitoresca" (opus cit.) onde de seu ateliê diversos produtos a base de açúcar, polvilho, chocolate, café, leite, goma arábica, goma agradante, amêndoas, pistaches e ovos, saiam em forma de vasos, flores, esculturas de açúcar coloridos e transparentes.

Ele desenvolvia massa coloridas para moldagem à mão ou em formas; esculturas em açúcar de Hamburgo que exigiam muita técnica para se esculpir numa única pedra de açúcar a peça desejada (opus cit., p.233); para peças mais duras e resistentes, o açúcar e a goma arábica se misturava com papelão para formar um tipo de cimento (opus cit., p.232); peças delicadas eram impermeabilizadas com manteiga para suportar a umidade (opus cit., p.233); cada peça tinha uma

13 Triunpho Eucarístico. Edição facsímil em ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006.

receita para valorizar os enfeites e figuras que poderiam ser coladas a uma base formando conjunto escultóricos.

A respeito das festividades, segundo nossa bibliografia, eram eventos onde se exaltava a monarquia vigente, os representantes eclesiásticos e o povo da cidade sede das solenidades, sustentando uma renovação da fé cristã, enquanto obra de um esforço coletivo e em seu envolvimento com toda a sociedade.

As festas barrocas tinham os elementos efêmeros e seu poder de encantamento como essenciais em seu impacto como acontecimento festivo urbano, sua grandeza e popularidade. Ali toda a população da cidade se fazia presente, e os cortejos e espetáculos aconteciam com grande pompa e sofisticação. As festas eram manifestações que uniam todas as artes e que transformam a vila ou cidade em uma espécie de cenário mágico, fazendo uso do excesso, simulacro e drama.

Artistas e artífices eram convocados, todos os profissionais disponíveis na cidade, obrigados a colaborar sob pena de multa, além de estrangeiros e alguns célebres convidados.

Um dos relatos de festas estudado neste projeto fora o "Triunfo Eucaristico"[2], festividade realizada em 1733 na cidade de Ouro Preto na ocasião da transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário até a Igreja do Pilar. Destacamos este relato por conter uma referência aos banquetes ocorridos enquanto mais uma atividade de prazer, pompa e exaltação das altas classes daquela sociedade: "(...) em todos os dias deu o dito Senhor esplendíssimo banquete a todas as pessoas nobres, e de distinção, secular e, eclesiásticas com aquela liberdade de animo, que por toda a parte publica a fama". (p.292,120)

Por haver escassas referências à alimentação enquanto manifestação social nos registros documentais analisados das festas barrocas em Minas Gerais do século XVIII, uma pesquisa mais ampliada, envolvendo outros relatos festivos em diferentes localidades do Brasil colonial seria necessária.

BIBLIOGRAFIA:

BLUTEAU, Raphael. ***Dicionário Raphael Bluteau 1728.*** Brasiliana USP. (http://www.brasiliana.usp.br/dicionário/edição/1)

CORREIA, Vergílio Dr. ***Livro dos Regimentos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa – 1572***. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926

FERNANDES, CybeleVidal Neto. Festas Reais em Portugal e no Brasil colônia: organização, sentido, função social. In: BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (org). ***Arte e Ensaio nº 2*** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

GARNIER, B. L., GARNIER, H. **Doceiro Nacional ou a arte de fazer toda qualidade de doces**. 4ªed. Rio de Janeiro: Tipografia Garnier Irmãos, 1895

FLANDRIN, Jean-Louis. Da dietética à gastronomia, ou a libertação da gula. In.: FLANDRIN, Jean-Louis, MONTANARI, Massimo (org.). **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

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.

R.C.M. **Cozinheiro Imperial ou nova arte do cozinheiro e do copeiro em todos os seus ramos.**2ªed. Rio de Janeiro: Livraria Universal de Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.

Regras dos Irmãos Coadjutores temporaes da Companhia de Jesu. Biblioteca Nacional de Lisboa, 1790

RIGAUD, Lucas. **Cozinheiro Moderno ou nova arte da cozinha dado à luz por Lucas Rigaud, hum dos chefes da cozinha de Suas Mageftades fidelíssimo, 09'c**. Lisboa, 1780

RODRIGUES, Domingos. **Arte da Cozinha divindade em duas partes, author Domingos Rodrigues,Cozinheyro do Conde do Vimiofo**. Lisboa, 1683

A morte de Orfeu ou a sobrevivência do páthos

Luciana Marcelino[1]

> "Depois de terem se apoderado dessas ferramentas, depois de terem feito em pedaços os animais que as ameaçavam com os seus chifres, as bacantes se atiraram contra o vate, para matá-lo. Ele estende os braços e, pela primeira vez, pronuncia palavras vãs, sua voz já não desperta emoção. As sacrílegas o aniquilam. E através daqueles lábios – ó Júpiter! – que os rochedos haviam ouvido e as feras haviam compreendido, exala-se a alma e é levada pelos ventos."[2]

A fórmula de páthos é uma expressão que surge nos textos de Aby Warburg a partir de 1905 quando ele publicou o artigo *Durer e a Antiguidade Italiana*, no entanto, este pensamento já estava presente em seu trabalho desde os primórdios de sua pesquisa. Em seu primeiro trabalho, sobre as pinturas de Botticelli, já havia uma pretensão de analisar a sobrevivência do páthos da ninfa, através dos seus véus ondulantes. Depois, todo o projeto do Atlas Mnemosyne tinha a intenção de configurar as diversas expressões de páthos da história ocidental, apresentando imagens de combates, triunfos, amor, raptos, histeria, melancolia, graça, desejo e terror. O artigo de 1905 é uma tentativa de apresentar um relato da sobrevivência do páthos encarnado na temática da morte de Orfeu. Uma forma de apresentar a história da arte pelo seu lado mais violento e trágico, proposição que se contrampõe a maneira mais apolínea de análise representada por Winckelmann.

No artigo acima citado a famosa representação da morte de Orfeu por Durer juntamente com uma gravura anônima da Itália Setentrional, pertencente ao círculo de Mantegna, são analisadas como reveladoras de uma dupla influência da Antiguidade na recriação estilística dos artistas do Renascimento. Esta dupla influência diz respeito aos modos apolíneo e dionisíaco de historicizar a arte. (Refiro-me a estas duas categorias nietzschiana, pois o próprio Warburg faz menção a elas em seus textos, polaridade que o tem perseguido em diversos estudos). Warburg então critica a doutrina classicista e idealista que enxerga a retomada dos modelos antigos apenas pelo viés da "grandeza serena", linha interpretativa conduzida principalmente por Winckelmann. Com este estudo, Warburg deseja ressaltar que no século XV os artistas renascentistas buscavam também por

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, bolsista da FAPESB.

2 Ovídio, *As Metamorfoses,* Livro XI. Editora Tecnoprint, 1983.

modelos possuídos de um páthos intenso, da "mímica pateticamente intensificada"[3], e viu no tema da morte de Orfeu uma oportunidade para explicitar suas hipóteses. Um dos motivos pela escolha da morte de Orfeu deve-se ao fato de que a gravura anônima do círculo de artistas de Mantegna, da qual Durer tirou seu modelo, apresenta um "espírito autêntico da Antiguidade" quando comparadas aos vasos gregos. É a "linguagem gestual típica" do páthos grego que se encontra revitalizada no estilo das gravuras renascentistas analisadas por ele. Há outro exemplo da representação do páthos da morte de Orfeu citados por Warburg: um desenho da Escola dos irmãos Polaiuollo (círculo renascentista), neste a imagem de um homem que agarra o braço de outro empurrando-lhe a cabeça com os pés foi inspirado em um sarcófago de Pisa onde Agave dilacera Penteu. Diversas outras imagens, como marca do seu procedimento historiográfico, são exemplos citados por Warburg para deles extrair a fórmula de páthos da morte de Orfeu: a imagem de um livro de esboços do norte da Itália, os pratos de Orfeu da coleção Correr, uma plaqueta no Museu de Berlim e um desenho no Louvre que pode ser associado a Giulio Romano. Todos estes exemplos mostram como a mesma fórmula de páthos foi "assimilada" pelos círculos de artistas renascentistas. Em especial uma xilogravura para uma edição veneziana de Ovídio de 1497, que ilustra o fim trágico deste mítico cantor, remonta de maneira bastante explícita a um original da Antiguidade (Figura 4). Estes exemplos também evidenciam o modo warburguiano de dar relevância a documentos e objetos de arte menores para compreensão de uma cultura artística, prática filológica que em sua época dava seus primeiros passos.

Considerando que o drama *Orfeo* de Poliziano, poeta florentino, apresentado pela primeira vez em 1471 em Mântua, narra os cantos de Orfeu à maneira ovidiana comprova para Warburg que não somente importavam as características formais das representações da morte de Orfeu como também importava a experiência dionísica vivenciada por artistas, comitentes e público de maneira apaixonada e compreensiva em relação ao espírito da antiguidade pagã. Ou seja, não se tratava apenas de uma imitação dos modelos antigos, mas de uma revitalização de todo o espírito antigo de forma a afetar de modo patético as expressões renascentistas. Nota-se que os sofrimentos do cantor Orfeu foram representados dramaticamente por atores e narrados com eloquência através da língua italiana. Assim, Mântua e Florença tentavam imprimir uma fórmula da Antiguidade no

3 WARBURG, Aby. *"A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu"*. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P. 435.

estilo renascentista da "vida em movimento". Deste modo, desenvolveram um estilo misto entre a observação direta da natureza de sua própria época e a representação aproximada dos modelos antigos. Ou seja, os artistas do Renascimento tentavam não só reproduzir modelos pictóricos da antiguidade como também imprimir no modo de vida cotidiano da sociedade italiana, de maneira mais abrangente, a espiritualidade pagã antiga. Por este viés, Warburg contrapõe-se a Winckelmann quanto ao princípio mimético dos modelos antigos.

Warburg demonstra como Durer se utilizou das obras de Pollaiuolo e Mantegna para criação de suas gravuras; em 1494 e 1495 ele copiou *Bacanal com Sileno* e a *Batalha dos Tritões* de Mantegna. De Pollaiuolo copiou um desenho perdido de mulheres raptadas por dois homens nus. Essas representações adquirem grande importância, pois Durer seguiu-as nos mínimos detalhes desejando apresentar em suas imagens o "temperamento a antiga" em conformidade com os italianos, extraindo da Antiguidade a representação da vida "gestualmente acentuada". O que demonstra como o Renascimento alemão é atravessado pelo Renascimento italiano, na forma de uma *migração das imagens*. A história warburguiana é recheada de migrações de imagens através do tempo e do espaço. Em "O Ciúme" Durer tinha a intenção clara de retratar uma imagem consoante com a antiga doutrina dos temperamentos, dando a Antiguidade um valor privilegiado na representação da vida, "intensificada pela mímica". Segundo Warburg a tela de Durer "Hercules e as harpias" foi claramente inspirada nas grandes telas pintadas por Pollaiuolo nas paredes do palácio dos Médici. Entretanto, ainda que Durer tomasse como modelo da antiguidade os seus contemporâneos florentinos, este artista alemão estava distante da preocupação estética do mediterrâneo, se suas figuras retrataram as gesticulações típicas da Antiguidade, ele o faz na forma de uma resistência calma e tranquila, próprias do clima de Nuremberg.

A Antiguidade não chegou a Durer através do Renascimento italiano apenas pelo lado da expressão dionisíaca, lhe interessou também a "sobriedade apolínea". Durer buscou em Apolo de Belvedere os ideais do corpo masculino e comparou-as com a realidade a sua volta; o que de certa maneira o fez perder o interesse pelo maneirismo barroco e antiquizante a tal ponto que artistas venezianos não consideravam sua arte boa porque não era feita a moda antiga. A "Grande Fortu-

na" de Durer pareceu estranho ao gosto antigo da Itália, principalmente em comparação com as pinturas de Leonardo e Michelangelo repletas do páthos antigo. Durer acabou por se desinteressar pelas gravuras italianas de Pollaiuolo e Poliziano que anos antes ele havia considerado a "verdadeira forma antiga da grande arte pagã". Assim Durer pertencia, segundo Warburg, aos opositores da "linguagem gestual barroca" que já dominava a Itália no século XV. Por isto, entre outros motivos, Warburg considera um erro tomar a descoberta do Laooconte em 1506 como o início do estilo barroco, pois na verdade o Laooconte é apenas um sintoma externo que veio para reafirmar a linguagem gestual patética para os italianos que já estavam no auge da "degeneração barroca". O Laooconte representou para os italianos aquilo que eles há muito já buscavam na Antiguidade: "a forma tragicamente estilizada da expressão mímica e fisionômica levada ao extremo"[4]. As expressões intensificadas do Laooconte animavam aqueles que queriam romper com as formas de expressão medievais.

Warburg considera que a Morte de Orfeu é mais um, na medida em que existem outros, "relato de viagem" da maneira como a linguagem gestual patética migrou de Atenas para Mântua, Florença, e através de Durer, chegou a Alemanha. Como vimos, Durer concedeu tratamentos diferentes a essas imagens migrantes o que não implica em descrever uma história de vencidos e vencedores, de pioneiros e retardatários, mas de entender os modos de transmissão das formas e o intercâmbio artístico entre Sul e Norte no século XV e entre Antiguidade e Renascimento. O que revela uma questão de grande importância para a interpretação da própria história da arte brasileira que sempre foi analisa na esteira das vaguardas europeias.

Segundo Didi-Huberman, Warburg apresenta uma "corrente patética" que definiu o estilo do primeiro Renascimento. A contribuição warburguiana do artigo de 1905 diz respeito ao "traço gestual" que Warburg estende desde os vasos gregos, as ilustrações de Ovídio, as gravuras e desenhos de Mantegna e Durer. Neste caso, a fórmula de páthos escolhida para análise é mais trágica e violenta do que aquela em que ele analisa no estudo sobre Botticeli. Talvez por isto, apareça aqui explicitamente o termo fórmula de páthos, já que a temática envolvida revela efetivamente uma gestualidade figurativa de um intenso páthos. Didi-Hubermam coloca a questão da necessidade do homem moderno recorrer às fórmulas antigas para configurar a expressão dos seus gestos afetivos.

4 WARBURG, Aby. *"A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu".* Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P.440.

Questiona também porque esta voz autêntica da Antiguidade insiste em sobreviver no "estilo híbrido" do *quattrocento* e como este "tempo sobrevivente" influencia as "trocas culturais" entre norte e sul europeu.

A morte de Orfeu encarna a fórmula de páthos que sobrevive desde a Antiguidade até o renascimento italiano e alemão. Mas esta sobrevivência não está ligada apenas a comparações de analogias formais, a morte de Orfeu não é neste caso apenas um motivo iconográfico, mas ela representa uma expressão da espiritualidade antiga reavivada pelo Renascimento, na condição não só de desenhos e gravuras, mas de poesia e de dança. Expressão esta que traz a marca do dionisíaco, da intensidade gestual, do páthos violento e excessivo, tendo na figura do Laocoonte a expressão máxima da violenta expressão patética. A morte de Orfeu como foi analisada por Warburg abre um novo campo interpretativo na história da arte, tendo em vista que vai na contramão da linha interpretativa mais apolínea e classicista da história. Orientados por Winckelman o Renascimento costumava ser pensado pela rememoração das expressões de grandeza, nobreza e serenidade. Warburg traz uma nova luz sobre a retomada de expressões de dor, sofrimento, perseguições, melancolia, arrebatamentos, etc.

A *pathosformel*, segundo Didi-Huberman, vai além da interpretação panofskyana do motivo iconográfico e a compreensão deste conceito necessita de três pontos de vista: filosófico (em relação aos termos fórmula e páthos), histórico (reconhecer a genealogia dos objetos) e antropológico (entrever as relações culturais destes objetos). Filosoficamente falando, Warburg estava impregnado das *filosofias da imanência* presentes já na Alemanha do século XIX, onde se produziram severas críticas ao conceito clássico de representação. Para Warburg, a fórmula de páthos implica um problema da *expressão*. Problema este formulado também pelas *filosofias do símbolo*, em especial Ernest Cassirer. Para Cassirer a formulação da linguagem está associada desde sua origem a um páthos. A ideia estética em torno de um páthos trágico já permeava a filosofia romântica alemã, em Schiller vê-se uma crítica aos atores franceses pelo seu comedimento em relação a "audácia desavergonhada" dos trágicos gregos. Assim, Warburg e outros contemporâneos voltavam aos gregos para "convocar" uma estética "movida pelo afeto".

A imagem, conforme a *pathosformel*, foi pensada por Warburg como um "regime duplo", onde segundo Didi-Huberman há uma "energia dialética" que possibilita a montagem de elemen-

tos aparentemente contraditórios. Aqui pode-se traçar um paralelo com a noção benjaminiana de imagem dialética. O próprio termo "fórmula de páthos" já apresenta sua dialética polar quando fórmula se refere a uma potência de repetição, caráter apolíneo de formulação da imagem, enquanto a palavra páthos carrega uma potência afetiva, caráter dionisíaco de intensificação das imagens. Conforme Agamben, não foi à toa que Warburg escolheu a palavra *fórmula* e não *forma* para designar essa combinação inseparável e ao mesmo tempo indissolúvel de uma "carga afetiva" e uma "fórmula iconográfica"[5]. Conforme Didi-Huberman a *pathosformel* seria algo como um "traçado", ou poderíamos dizer também um *trançado* das imagens antropomórficas que conecta o Ocidente antigo com o moderno; a *pathosformel* extrai das imagens aquilo que nelas pulsa, que as faz movimentarem-se e debaterem-se no tempo sobrevivente. A fórmula de páthos, portanto, é a corporificação, *Verkorpergung*, da *nachleben*. Deste modo, a morte de Orfeu, mais do que um motivo iconográfico, é a expressão do páthos erótico-violento que a Antiguidade no legou como certo patrimônio conforme Cassirer e que se encontra também nas representações do corpo morto de Jesus. Para Cassirer, Warburg demonstrou como a Antiguidade criou "formas de expressões marcantes" que recorrem incessantemente, essas emoções são fixadas como que por "encantamento"; em toda parte percebemos um afeto da mesma natureza sobrevivendo através da memória da humanidade. Para Didi-Huberman, as fórmulas de páthos implicam o entrelaçamento de uma "montagem simbólica" e uma "desmontagem pulsional", onde encontramos uma imagem fossilizada, mas impregnada de uma energia vital que a possibilita mover-se.

A morte de Orfeu reúne sob o mesmo signo diversas representações de um páthos violento e trágico que recorrem na história da arte desde os tempos gregos. Mais do que isso, a expressão gestualmente acentuada e patética é ressaltada nos modos de expressão renascentista que marcam uma visão dionisíaca da história da arte. Warburg dizia que sua biblioteca era uma "coleção de documentos sobre a psicologia dos modos de expressão"[6]. Por "psicologia dos modos de expressão" entendemos que as fórmulas de páthos são corporificações de energia psíquica advinda da memória cultural. Ao se tratar de memória, a noção de engrama de Richard Semon é bastante importante na concepção de Warburg das *pathosformeln*. Semon foi um biológo evolucionista ale-

5 AGAMBEN, Giorgio. Ninfe. Imprenta Kadmos. Espanha, 2007.

6 WARBURG, Aby. *"A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu"*. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P.247.

mão que caracterizou o engrama como um traço mnêmico resultante de uma experiência de fora para dentro, baseado em um princípio de gravação permanente em células predispostas. Assim as *pathosformeln* seriam uma espécie de engrama social.

Desde modo, não a imagem, mas o páthos da imagem é quem sobrevive. O fantasma da imagem é sobrevivente. A morte de Orfeu é uma imagem-fantasma. Sem considerar que o fantasma seja a parte invariável das variações, mas talvez a diferença da repetição de uma imagem que subsiste subterraneamente a outra visível. Diante de tudo isso, falamos de uma história fantasmal, onde o arquivo é um vestígio de memória encarnada materialmente e da onde se ouvem os rumores dos mortos. O desejo de Warburg diante dos seus arquivos era "resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis"[7]. As imagens neste campo de fantasmas se constituem como sobreviventes depois de sedimentadas pela compactação do tempo. A maneira de um recalque freudiano elas persistem no inconsciente da memória cultural, podendo vir a superfície do visível através dos sintomas. A dialética das imagens ou as imagens dialéticas carregam este poder de sobrevida, mesmo enterradas no esquecimento elas estão vivas prontas para emergir como uma memória material, de uma força plástica.

> "o que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. É essa, de fato, a estranha dialética da Nachleben"[8].

Didi-Huberman traça um paralelo entre a crítica de Nietzsche sobre a história por meio da sua "incorporação genealógica" ou o eterno retorno com Warburg e sua "incorporação fantasmática" que coloca em crise a própria história da arte e exige uma paciente elaboração do tempo. A presença de Nietzsche no pensamento warburguiano é bastante visível, não somente pelas polaridades apolíneo-dionisíaco do qual ele faz referência direta, mas também pela sua concepção de história. Tanto para um quanto para outro, a história é feita de movimentos, de metamorfoses, "fluxos, refluxos, protensões sobreviventes, retornos intempestivos"[9]. Tanto Nieztsche quanto Warburg reinvindicam a imagem mais como uma questão vital do que uma questão do saber.

7 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P.35.

8 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P.136

9 Id., ibid. P.137

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Imprenta Kadmos. Espanha, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013.

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

Entre tesselas e tons: o ressoar da devoção mariana na Basílica de Santa Maria Maggiore em Roma (século V)

Ludimila Caliman Campos[1]

A história da basílica de Santa Maria Maggiore esta envolta a poesia romana. Isso porque onde esta foi construída, ao topo do monte Esquilino, na vila romana Mecenas, teria sido palco de declamações de poemas de Virgílio, Horácio, Ovídio, entre outros. Quando o prédio da basílica foi erigido pelo epíscopo Libério (352-66), atribuiu-se a ela o nome de *Sancta Maria ad Nives*, pelo fato de estar nevando no início das obras. Restou a Sixto III (432 e 440), bispo de Roma, apenas a decoração interna e a inauguração da edificação, o qual foi dedicado em honra a Maria.

Erigida não muito distante da diocese de Latrão, a nova *ekklesia* atraiu, desde o início, uma grande quantidade de fieis. O prédio, ainda, foi imediatamente equipado com um batistério, marca evidente de sua grande imponência. A proximidade com a diocese de Latrão e a sua localização, ao topo do monte Esquilino, indicam que a congregação tinha um caráter devocional, não funcionando como uma simples paróquia. De fato, a área onde a basílica foi construída e a maneira como foi provida indicam que esta foi um forte polo de atração eclesiástico, funcionamento como um centro do bastião da ortodoxia. Corroborando com esse argumento, a basílica também ficou conhecida como uma das primeiras congregações cristãs rituais. Nela, o bispo batizava os fieis, exercia um poder centralizador sobre as demais dioceses e, ainda, celebrava as festas da natividade e epifânia em honra a Maria (WEBB, 2011, p. 59).

Atualmente é possível observar que quase todos os traços originais da basílica desapareceram. Entre os elementos preservados desde a inauguração do prédio, podemos destacar a nave central e o arco triunfal, ambos adornados com mosaicos, dois corredores laterais e duas colunas com arquitraves iônicas. Sobre a atual estrutura da construção, tal esta dividida em três naves e um átrio principal, demonstrando uma aparência harmônica. A nave direita esta subdividida em: capela paulina, altar em honra à Maria e capela *cesi*. A nave esquerda esta subdividida em: batistério,

1 Ludimila Caliman Campos é bacharel, licenciada e mestre em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente é doutoranda do programa de pós-graduação em História Social das Relações Políticas pela mesma universidade com financiamento da CAPES.

capela das relíquias, capela sistina, tabernáculo, monumento em honra ao bispo Sixto V e monumento em honra ao bispo Pio V. Já a nave central, esta é composta por: pórtico, nave central, arco triunfal, tumba do cardial Gonzalo Rodriguez, *apse*, altar coberto, confessionário, monumento em honra a Clemente Merlini e monumento em honra ao cardial Favoritti (Fig. 01).

Apesar de a nave central apresentar um teto ricamente decorado, fruto do Renascimento do século XIV, a pesquisa em questão vai se dedicar a analisar somente mosaicos, datados do século V, presentes na nave. [2] As paredes laterais da nave principal apresentam 36 mosaicos e o arco triunfal, disposto a entrada do altar, apresentam 10 mosaicos, ambos do século V.

Os mosaicos da basílica foram compostos por tesselas (pequenos pedaços cúbicos) de vidro policromados, madrepérola, mármore ou terracota, encontrados em tons de verde, azul, vermelho, rosa, amarelo, preto ou branco. Assim como a maioria dos mosaicos no Império a partir do século I, estes eram pré-fabricados em painéis a partir de um método de produção em série. Para a criação de um único painel, um mestre mosaicista ficava responsável pela direção da arte e pela escolha dos assistentes os quais eram escalados para a execução de partes específicas da obra: uns para figurações delicadas, outros para representações mais grosseiras (WESTGATE, 2000, p. 272). Os mosaicos não eram criados *in situ*, mas em oficinas de mosaicos. Montados em painéis cobertos por argamassa, tais eram alocados na parede da basílica sem moldura e, muitas vezes, tortos. É relevante destacar que no primeiro trabalho de restauração aos mosaicos maggiorianos é datado do século XVIII. Neste, muitos painéis da basílica foram endireitados e emoldurados (WEBB, 2011, p. 59). [3]

Os mosaicos de Santa Maria Maggiore se revelavam difíceis de serem decifrados pelos expectadores, tendo em vista a altura em que foram alocados. Afora isso, determinadas representações, como as cenas da vida de Jacó, por exemplo, localizadas na parede esquerda da nave central da basílica, não podem ser compreendidas sem um conhecimento prévio do Antigo Testamento. Apesar de os conceitos teológicos subjacentes aos mosaicos indicarem que tais foram engendrados

2 A produção de mosaicos durante o Império Romano pode ser dividida em duas categorias regionais amplas, a saber: oriental e ocidental. Apesar de as diferentes bases estilísticas e técnicas serem derivadas das variadas tradições artesanais locais, há algumas nuances na funcionalidade e temática dos mosaicos ocidentais e orientais as quais podemos pontuar. Os mosaicos ocidentais apresentam, costumeiramente, cenas do dia a dia dos homens e animais, projetados para marcar divisões no espaço de forma mais explícita, sendo muito comuns, ainda, para ornar portas e arcos. Já os mosaicos orientais costumam figurar, na maior parte das vezes, formas geométricas e serem feitos para preencher painéis (no piso ou na parede) ou emoldurar do algo (WESTGATE, 2000, p. 256-258).

3 Além da restauração realizada no século XVIII, em 1990, outro programa de restauração foi instaurado o qual também inclui os mosaicos (WEBB, 2011, p. 59).

por um *conceptor* extremamente bem versado em teologia e na doutrina da *ekklesia*, os próprios mosaicos indicam que os artífices tinham ampla liberdade para executar o trabalho conforme desejassem (BRENK, 2008, p. 695).

Adotando uma composição filiada ao estilo helenístico ocidental, a decoração presente nos mosaicos é bastante coerente ao espírito geral da arte romana da Antiguidade Tardia. Agregando conceitos próprios da suntuosidade da arte dos palácios imperiais do V século, os mosaicistas contratados para a ornamentação da basílica, mostravam em suas produções uma solidez simples, seguindo a tendência a uma decoração detalhista visando apresentar uma perfeição singular (FROTHINGHAM, p. 418, 1886).

Sobre a temática presente nos mosaicos, podemos identificar nas paredes laterais da nave principal do edifício, alocadas a 13 metros de altura, fazem diversas referentes ao Antigo Testamento, sendo, por sua vez, prototípicos da fé e do sacrifício de Jesus, que desempenham a função de ilustrar o cumprimento destas promessas.

Enquanto as paredes da nave principal trazem mosaicos com cenas do Antigo Testamento, o arco triunfal, localizados a uma altura de 17 metros, é dedicado a relatar cenas da infância de Cristo e vários episódios extraídos dos Evangelhos canônicos e apócrifos. Entendemos que o arco triunfal seria o cumprimento daquilo retratado nas laterais da nave.

O primeiro do arco (Fig. 02), à esquerda, seria referente à anunciação feita a Maria, onde observamos a representação da figura de cinco seres angelicais, os quais estão na sequência correspondente à narrativa da anunciação segundo o *Evangelho de Lucas*. Um detalhe interessante é o fato de Maria estar representada costurando a cortina do templo, numa clara alusão a narrativa do *Proto-Evangelho de Tiago* e do *Evangelho da Infância segundo Mateus*. O segundo mosaico (Fig. 03), à esquerda, paralelo ao episódio da anunciação, observamos o sonho de José. Os muitos anjos na cena, simbolizando a comitiva divina enviada para a proteção de Maria, e o fato de José esta segurando uma vara também são informações extraídas do *Evangelho da Infância segundo Mateus*. O terceiro mosaico (Fig. 04), à esquerda, seria a visitação dos reis magos, que, segundo o *Evangelho de Mateus*, teriam sido guiados por uma estrela, a fim de levar presentes para Jesus, nesta cena, entronizado. Na mesma representação, vemos os anjos que, de acordo com o *Evangelho de Lucas*, cantaram hinos de louvor, dois deles olhando para o céu e dois para a terra. Maria,

aqui, está sentada à esquerda de Jesus, enquanto à direita, encontramos Sibila de Cumas, citada na quarta Écloga de Virgílio, e identificada, por muitos cristãos neste período, como uma profetiza messiânica.[4] O quarto mosaico (Fig. 05), à esquerda, é referido como o massacre dos inocentes, no qual vemos Herodes dando o comando para os soldados matarem as crianças de Belém. A quinta e última cena à esquerda (Fig. 06) vemos ovelhas em frente aos portões de Jerusalém. O primeiro mosaico (Fig. 07), à direita, é referente ao relato presente no *Evangelho de Lucas* em que Jesus é apresentado no tempo. Na cena, Jesus está nos braços de Maria, três anjos circundam o ambiente e os personagens José, Ana e Simeão estão à direita. O segundo mosaico (Fig 08), à direita, incorporado ao mosaico anterior, temos a cena de uma procissão de sacerdotes junto a Simeão, bem como o aviso dado por um anjo a José afim de que ele fugisse para o Egito. O terceiro mosaico (Fig 09), à direita, representaria chegada da família de Jesus ao Egito conforme narra o *Evangelho da Infância segundo Mateus*. Nesta cena, Jesus e sua família chegam supostamente à cidade de Sotinen e encontram Afrodósio, governador da cidade, e seu exército. Por fim, o último mosaico, à direita, vemos as ovelhas em frente aos portões de Belém (Fig. 10). Já no centro do arco triunfal identificamos elementos próprios do livro do Apocalipse (Fig. 11). Ao meio, vemos um trono envolto a um círculo azul. Na parte detrás da cena, observamos os quatro seres viventes descritos no *livro do apocalipse*. Ao lado direito e esquerdo do trono se encontram Pedro e Paulo, respectivamente, com a fisionomia iconograficamente padronizada, cada um portando o livro dos sete selos o qual indica os quatro Evangelhos. Abaixo, há a seguinte inscrição referente ao bispo Sixto III: XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI.[5]

O conjunto de mosaicos da basílica é considerado o mais antigo programa iconográfico cristão preservado em uma *ekklesia* (SIEGER, 1987, p. 83). Tratando da interpretação iconográfica e iconológica dos mosaicos, podemos asseverar que nestes, o discurso sobre a natureza divina de Jesus e sobre a função de Maria como mãe de Deus é empreendido com o auxílio de representações aos moldes imperiais. Mesmo porque, tais são muito próximos aos mosaicos encontrados em Ravena, criados em honra a Élia Gala Placídia, filha do imperador Teodósio I.

4 As sibilas eram mulheres que detinham poderes proféticos, sendo vários santuários do mundo greco-romano dedicados em honra a elas. Tais trabalhavam em transe, proferindo toda a sorte de sons inarticulados, a partir dos quais os sacerdotes "traduziam" suas profecias. Para os romanos, a mais famosa dessas profetizas foi Sibila de Cumas, também referida como *Deífoba* (na forma de deusa), que viveu em uma caverna perto de Nápoles. Conhecida pela sua astúcia, ela conheceu o jogo dos deuses quando pediu a Apolo para ter vida longa, mas esqueceu-se de pedir uma eterna juventude. Na obra Eneida, quarta Écloga, Virgílio dedica-se a tratar das profecias de Sibila de Cumas. A partir da Antiguidade Tardia, tanto Sibila de Cumas quanto Virgílio foram considerados profetas de Cristo, pois muitos teólogos acreditavam que as Éclogas de Virgílio apresentavam profecias messiânicas proferidas por Sibila (PHILIP, WILKINSON, 2007, p. 88)

5 A tradução para esta frase seria: "Sixto, bispo ao povo de Deus".

Em se tratando da figuração mariana, especificamente, observamos que a indumentária em que ela é retratada vai indicar alguns atributos importantes os quais davam credibilidade a Maria como *theotokos*, uma vez que o código de vestuário romano era complexo e refletia, com precisão, a posição ocupada pelo sujeito na ordem social. Maria é representada em quatro momentos (Figs. 02, 03, 04, 08) com ornamentos variados, entre eles um *stemma* (diadema) na forma de tiara, um colar adornado, além de uma túnica composta por uma dalmática, um cinto e um bordado de *trabea*. O diadema, no contexto romano tardio, era uma joia na forma de coroa (*hormathoi*) que circundava a cabeça e amarrava na nuca, comumente incrustada de pedras preciosas e pérolas, usada como insígnia do imperador, símbolo de sua realeza, autoridade e status (HENDY, 1999, p. 165). Em todas as cenas Maria aparece usando um penteado sustentado por um diadema localizado acima da testa que expressaria sua posição de realiza na condição de *theotokos*. O diadema é ligado a pedantes, outro elemento interessante a ser destacado porque vai se modificando conforme as cenas se alternam. Na anunciação (Fig. 01), Maria não porta nenhum colar aparente. Na cena seguinte (Fig. 02), em que Jesus está sentando no trono, Maria usa um colar e brincos de pérolas. Já nas passagens da apresentação de Jesus no tempo (Fig. 04) e da ida da família de Jesus ao Egito (Fig. 08), Maria apresenta novamente brincos e um colar composto por pérolas, turquesas e esmeraldas. Ou seja, o colar de Maria vai se avolumando progressivamente a cada cena, determinando o crescimento de sua autoridade e importância na história ao mesmo tempo em que Jesus também tem seu papel modificado paulatinamente. O colar, os brincos, assim como o diadema, são marcadores de nobreza, símbolos do status elevado da personagem com atributos aos moldes imperiais romanos. A túnica mariana, por sua vez, apresenta a cor dourada, símbolo da realeza sagrada, e próxima também das túnicas usadas pela corte romana, própria de alguém que recebe uma dádiva, como uma matrona ou mesmo com alguns elementos próprios de uma imperatriz romana do período tardo-antigo (MACLAREN, 2005, p. 19). [6] Além disso, é necessário salientar que a *trabea* dourada, elemento da indumentária próprio das imperatrizes e matronas, denotaria a descendência real de Maria, a partir do tronco de Jessé e Davi, já anunciada na forma de profecia. As vestes de

6 O traje característico da representação mariana, apesar de próximo aquele usado pelas imperatrizes, não são os mesmos, até porque poderíamos supor que tais ilustrações seriam uma versão inicial de Maria Regina imperializada, o que seria um erro. Até porque ela não apresenta os elementos básicos da indumentária imperial – a coroa, o pendilio e os sapatos vermelhos. Por sua vez, os paralelos mais próximos das figuras de uma Maria imperializada são datados nos éculo VII e VIII quando haverá um amplo e deliberado patrocínio imperial a assuntos religiosos como na arte (SPAIN, 1979, p. 530).

Maria podem, ainda, ser comparadas com as das várias mulheres mostradas nos painéis da nave, tais como: a filha de Faraó, Zípora e Rachel. A veste mariana à moda romana, constitui-se em uma contrapartida visual na qual a personagem é responsável pela realidade da natureza humana de Cristo. Esta ideia pode ser atestada ainda, pelo mosaico da anunciação, o qual mostra Maria girando o véu escarlate que tecia para decorar o templo.

Suzanne Spain, em um artigo intitulado *The Promised Blessing: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore* (1979) defende a posição de que os mosaicos maggiorianos não representassem cenas de Maria sob uma forma divinizada por conta da posição que a pesquisadora considera secundária de Maria em cada uma das cenas. No entanto, ao analisar a função da vestimenta adotada para a representação mariana, entendemos que apesar desta ser representada em cenas familiares muitas vezes não alocada ao centro das cenas, tal não está esquecida. Muito pelo contrário, a vestimenta singular adotada demonstra a posição predominante de Maria diante de cada uma das cenas.

Os mosaicos analisados demonstram como bispo Sixto III, grande opositor da doutrina de Nestório, usou imponentes espaços da nave central da basílica para proclamar o triunfo da *genetrix dei* (*Theotokos*). Vale destacar também que a singularidade do programa de mosaicos consiste na posição em que eles foram dispostos, compreendendo que a distribuição de imagens tende a delinear duas zonas privilegiadas com funções distintas: o ciclo da vida de Jesus, exibido na parede abside, em oposição aos episódios do Antigo Testamento presentes na nave da basílica. A finalidade dos mosaicos no arco era completamente diferente daqueles alocados na nave. A iconografia do arco, localizada próxima ao altar e diante do espectador, costumava ter sua temática associada à temática da adoração e da liturgia enquanto os mosaicos da nave, aqui, as cenas de Antigo Testamento, funcionavam como recurso doutrinário, neste caso, para legitimar a narrativa neotestamentária. A cena no mosaico que ilustra a promessa de Deus a Abraão que a sua descendência se tornaria uma grande nação ao herdar a terra de Canaã, por exemplo, estava atrelada a promessa da vinda do Messias. Observamos, ainda, que há uma unidade programática na decoração dos mosaicos das paredes laterais e do arco triunfal, observada pela harmonia temática e estilística dos mesmos, além de representação de alguns dos personagens dos mosaicos da nave figurados junto a Jesus em algumas cenas do arco triunfal, tais como Melquisedeque, Davi, Isaque, Jacó, Moisés, Isaias e

Sara (SPAIN, 1979, p. 519). A função destas cenas parece ser a de testemunhar o cumprimento das profecias e promessas feitas ao povo judeu, além de visar a evangelização daqueles que visitavam o prédio (MILES, 1993, p. 159).

Além da cristianização, tanto a suntuosidade da basílica quanto a iconografia faziam a representação da *ekklesia* triunfal em um contexto no qual judeus e pagãos estavam perdendo terreno social. Por outro lado, figuras como as de Pedro e Paulo, alocadas ao topo dos mosaicos do arco, serviriam para legitimar o patronato episcopal de Roma e a doutrina ali apregoada. Para além de simplesmente proclamar a doutrina da encarnação de Jesus por intermédio de *theotokos*, a qual já havia sido amplamente defendida e ratificada no Concílio de Éfeso, observamos na construção desta Basílica também prezou pela defesa do episcopado e da autoridade doutrinaria romana, lançando mão do templo como um espaço público privilegiado para a propaganda episcopal.

Por esse motivo que abaixo das figuras de Pedro e Paulo, encontramos a frase XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI. Não é por acaso que, cinco anos após a basílica ser erigida, em um momento de grande instabilidade política, com um Império é franca desagregação, o bispo Sixto III reivindicará a primazia religiosa no Império Romano do Ocidente a fim de estabelecer uma base de poder ainda mais centralizado. Deste modo, pressionado por Sixto III, o imperador Valentiniano III vai declarar que o bispo de Roma esta acima dos demais bispos ortodoxos. Neste contexto, a construção da basílica não apesar permitiu que Maria fosse abertamente venerada pelos cristãos, mas também legitimou o poder do bispo de Roma, agora emanação do poder e do desígnio divino. Seguindo o pensamento de Foucault (1979, p. 8), ao ratificar a piedade mariana, tão bem aceita nos círculos cristãos de fronteira, o bispo de Roma acabou por exercer um poder não forçado, sem imposição, além de produz um discurso aceito, legítimo para a comunidade com a chancela dos fieis. A construção e decoração da Basílica de Santa Maria Maggiore desempenhou um papel importante na consolidação e no anúncio público do poder episcopal emanado de Roma na medida em que este empreendimento não foi criado *pari passu* com a glorificação episcopal, mas em função da glorificação do bispo e da doutrina de *theotokos*.

REFERÊNCIAS

BRENK, B. **Art and Propaganda fide**: Christian art and architecture, 300-600. In: In. Cambridge History of Christianity. v. 2, Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008. p. 691-725.

FROTHINGHAM, A. L. **Notes on Christian Mosaics**. II. The Portico of the Lateran Basilica. **The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts**. Archaeological Institute of America, v. 2, n. 4, 1886, p. 414-423.

HENDY, M. **Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and**

in the Whittemore Collection (Parte 1). v. 4. Washington: Dumbarton, 1999.

MACLAREN, S. Seeing the Whole Picture: A "Madonna and Child" in the Collection of the Walters Art Museum and the "Praesepe" of Santa Maria Maggiore. **The Journal of the Walters Art Museum**. The Walters Art Museum. v. 63, 2005, p. 15-30.

MILES, Margaret R. Santa Maria Maggiore's Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews. **The Harvard Theological Review**, v. 86, n. 2. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

PHILIP, N; WILKINSON, P. **Eyewitness Companions**: Mythology. New York: DK, 2007.

SPAIN, S. "The Promised Blessing": The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore. **The Art Bulletin**. College Art Association. v. 61, n. 4, 1979, p. 518-540.

WEBB, M. **The Churches and Catacombs of Early Christian Rome**: A Comprehensive Guide. Brighton: Sussex Academic Press, 2001.

WESTGATE, R. Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii. **American Journal of Archaeology**. Archaeological Institute of America. v. 104, n. 2, 2000, p. 255-275.

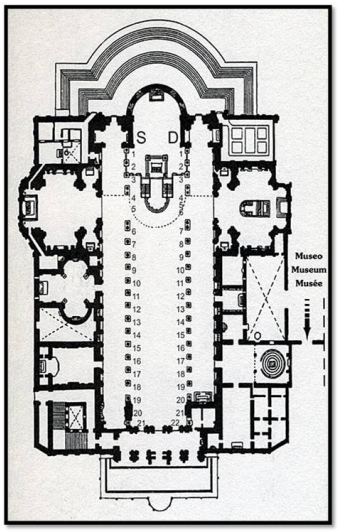


Figura 1 – Autor desconhecido. *Planta da Basílica Santa Maria Maggiore*. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 2 - Autor desconhecido. *Mosaico da Anunciação na Basílica de Santa Maria Maggiore*. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

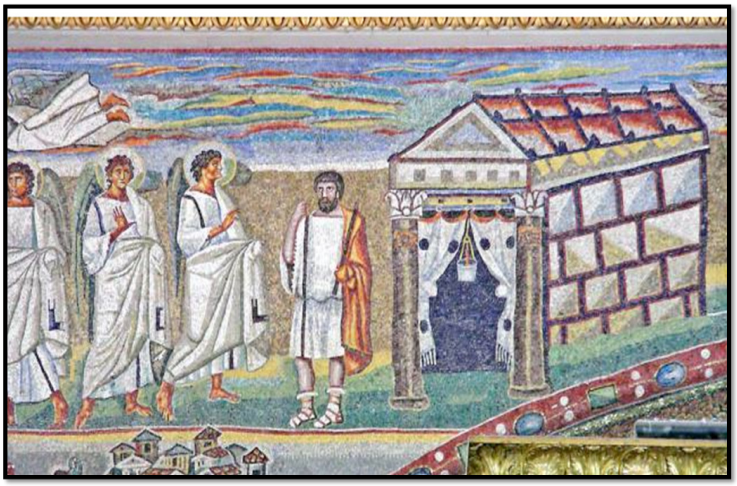


Figura 3 - Autor desconhecido. Mosaico do sonho de José na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

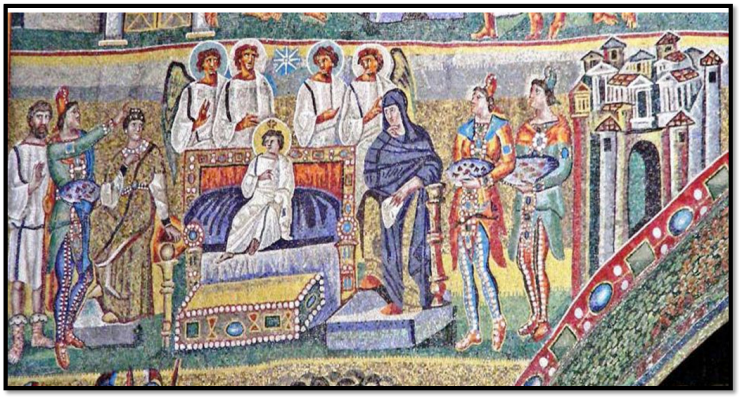


Figura 4 - Autor desconhecido. *Mosaico da visitação dos reis magos na Basílica de Santa Maria Maggiore*. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

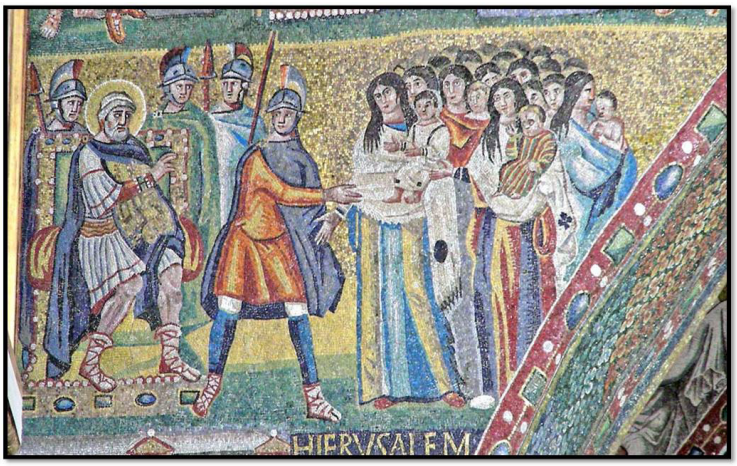


Figura 5 - Autor desconhecido. Mosaico do massacre dos inocentes na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 6 - Autor desconhecido. Mosaicos das doze ovelhas (apóstolos) em frente aos portões de Jerusalém na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 7 - Autor desconhecido. Mosaico da apresentação de Jesus no templo na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

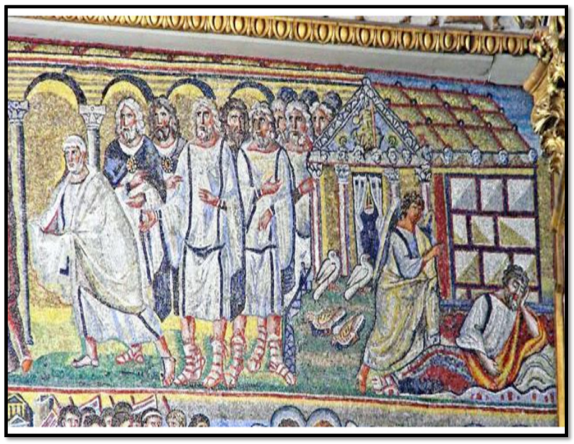


Figura 8 - Autor desconhecido. Mosaico do aviso do anjo para a fuga de José e sua família para o Egito na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 9 - Autor desconhecido. *Mosaico da chegada da família de Jesus ao Egito na Basílica de Santa Maria Maggiore*. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 10 - Autor desconhecido. Mosaico da visita dos reis magos a Herodes na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

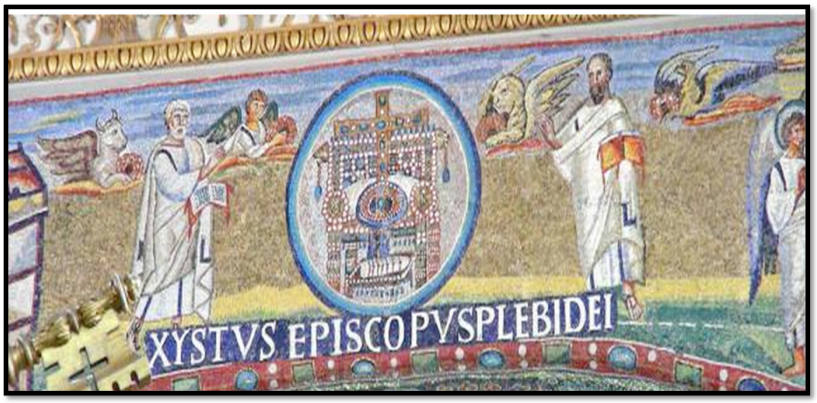


Figura 11 - Autor desconhecido. Mosaicos das doze ovelhas (apóstolos) em frente aos portões de Belém na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

Blue: filmando poesia, pintando palavras.

Luiz Carlos Andreghetto[1]

Resumo: O cineasta britânico Derek Jarman (1942-1994), "herdeiro" das vanguardas artísticas dos anos 20/30 e intensamente influenciado pelo cinema *underground* e experimental dos anos 50/60, construiu uma poética fortemente amparada nos elementos pictóricos. Com um estilo visual singular - ao qual misturou passado e presente; teatro e pintura; artes performáticas e abstrações visuais; sexo e política – realizou um cinema com fortes marcas autorais e características experimentais-ensaísticas, frequentemente calcado na polêmica e na provocação ao *establishment* existente na época (Inglaterra, anos 80, então governo da primeira ministra Margaret Thatcher).

Com uma filmografia que mescla polêmicas sexuais e temas políticos, Derek Jarman realiza, em seu último filme, *Blue* (1993), uma experiência repleta de ousadias. *Blue* é um filme de uma única imagem, uma tela azul, com vários sons cotidianos intercalados com uma narração em voz off dos atores John Gielgud, Nigel Terry, Tilda Swinton e do próprio Jarman, os quais recitam/leem partes dos diários e das poesias de Jarman, entre suas idas e vindas ao hospital em decorrência da Síndrome da Imunodeficiência adquirida (Aids).

Para Jarman, a figura central de *Blue* - na verdade, ele mesmo - "é um homem cego por amor e condenado a morrer". Em uma tela ininterruptamente azul, Jarman narra sua vida, amores, medos e decepções. Inspirado nos "azuis" de Yves Klein, *Blue* é poético, apaixonadamente violento, repleto de ironias e um humor triste, com um apurado senso de humanismo e militância sexual, temas que há muito tempo já vinham sendo desenvolvidos na estética "jarmaniana". Com *Blue*, Jarman faz sua poesia abstrata, usando o azul como metáfora para uma autorreflexão e declaração sobre o "suporte" cinema, onde a imagem refletida torna-se uma tela, não mais apenas vista ou admirada, mas uma tela na qual possamos ouvir os pensamentos e as idiossincrasias de seu reali-

1 Doutorando em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade de Campinas – Unicamp.

zador. O que se tenta aqui estabelecer são os aspectos de como a pintura está presente no cinema, utilizando o azul ultramarino criado pelo pintor francês Yves Klein (IKB - International Klein Blue), da mesma forma que uma construção audiovisual, denominada filme-ensaio, se sobressai nas reflexões "jarmanianas". Para Jacques Aumont o cinema não contém a pintura, mas ele a cinde, a explode e a radicaliza.

Introdução

O cineasta britânico Derek Jarman (1942-1994), tem uma obra fortemente calcada em proposições advindas da pintura. Sua formação em artes plásticas se faz presente em toda sua *mise en scene*, que se ampara através de um forte referencial da história da arte. "Herdeiro" das vanguardas artísticas dos anos 20/30 e intensamente influenciado pelo cinema *underground* e experimental dos anos 50/60, Jarman construiu uma poética com um estilo visual singular - ao qual misturou passado e presente; teatro e pintura; artes performáticas e abstrações visuais; sexo e política – realizando um cinema de fortes marcas autorais e características experimentais-ensaísticas, frequentemente inserido em polêmica e provocação ao *establishment* existente na época (Inglaterra, anos 80, então governo da primeira ministra Margaret Thatcher).

Podemos visualizar em sua filmografia referências ao estilo barroco, especialmente relacionadas ao pintor italiano *Caravaggio* (ao qual dedicou um filme), as vanguardas pictóricas dos anos 20/30 (expressionismo, impressionismo, dadaísmo, futurismo, etc), sendo que há tempos nutria uma predileção pelo pintor francês Yves Klein, do qual resolveu aproximar-se diversas vezes de sua obra para, de alguma maneira, levá-la ao cinema. Já em 1986, em uma das exibições do filme *The Garden*, Jarman coloca junto com as imagens apresentadas de sua obra a "*Symphonie Monotone"*, de Yves Klein, tocada ao vivo. Klein compôs essa sinfonia como um "silêncio audível": originada através de um único tom vibrante e constante, em um contínuo som e silêncio, do mesmo modo que ficou conhecido por um estilo monocromático, com quadros de uma única cor.

> A abordagem de Klein para a cor e os pigmentos combinavam vários elementos: uma obsessão com o seu significado espiritual, um prazer óptico em sua intensidade e granularidade, um interesse oculto em sua interpretação simbólica, um fascínio com o valioso e o antigo. Eu acho que todas essas abordagens foram adequadas para Jarman, de uma

> forma ou de outra. Sua obra é repleta de referencias a magia, alquimia e ocultismo; é também intensamente sensual e, como em Wittgenstein, uma preocupação com o efeito cromático puro; há um aspecto que quase poderíamos chamar de "precioso" - por exemplo, na forma como Jarman escolheu cuidadosamente as opulentas cores incrustadas das capas de seus cadernos e o uso de ouro e vidro em suas próprias pinturas[2].

Com uma filmografia que mescla polêmicas sexuais e temas políticos, Derek Jarman realiza, em seu último filme, *Blue* (1993), uma experiência repleta de ousadias. *Blue* é um filme de uma única imagem, uma tela azul, com vários sons cotidianos intercalados com uma narração em voz off dos atores John Gielgud, Nigel Terry, Tilda Swinton e do próprio Jarman, os quais recitam/leem partes dos diários e das poesias de Jarman, entre suas idas e vindas ao hospital em decorrência da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Aids).

Para Jacques Aumont existem três traços que são salientados como questões relacionadas à pintura: o impalpável, o irrepresentável e o fugidio[3], questões essa definidas em termos gerais por Klein como a "sensibilização pictórica, a energia poética ou energia pura" [4]. Klein desiste da linha, da forma e da figuração, utilizando apenas uma cor como forma pura de expressão, as quais não estivessem limitadas ou aprisionadas em pensamentos formais e psicológicos frente às percepções espirituais[5].

Do mesmo modo que Klein, Jarman desiste de um enredo ficcional clássico, ampliando as formas de pensar seu cinema e sua vida através dos "domínios" de um filme-ensaio, moderno em sua essência, que permite a fragmentação, a reflexão e a não linearidade de suas imagens. Antonio Weinrichter o define como um "conceito fugidio", algo que não pode possuir demarcações rígidas, mas ainda assim elenca algumas condições para que uma obra audiovisual possa ser chamada de ensaística: propor uma reflexão sobre o mundo histórico, privilegiar a subjetividade e utilizar uma mistura de imagens (imagens de arquivo, intervenções do autor, comentários, etc.) em uma forma própria.

2 Wollen, Peter. "Blue", in New Left Review 6, nov./dez. 2000, p.5.

3 Aumont, Jacques. O olho interminável. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 35

4 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 15.

5 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 8.

Um ensaio poético na cor azul

Entre 1947/48 Klein realizou seus primeiros experimentos monocromáticos, culminando com a criação do *International Blue Klein* (IBK) em 1956 (um azul ultramar intenso e brilhante, a "expressão perfeita do azul") e sua posterior "época azul" com a exposição de 1957. Para Yves Klein a cor azul sempre significou associações com o mar e o céu, onde a natureza é mais viva e palpável e pode ser pensada de forma mais abstrata[6].

> "El azul no tiene dimensiones. "Está" más allá de las dimensiones que forman parte de los otros colores". Y esta "está" como dimension inspiradora del arte, termino filosófico para mostrar que existe y no existe, se convertirá em el reto de su próxima etapa. Yves Klein, em calidad de pintor del espacio cósmico, aspiraba a un espacio sin limites ni em el tiempo ni em el espacio. "Y seamos sinceros", afirmaria despues, "para pintar el espacio tengo que situarme em el lugar preciso, en esse mismo espacio"[7].

> El azul es el color del cielo, de la lejania, de la nostalgia, de la imensidad. "este color ejerce sobre el ojo un efecto singular casi inefable". Como color es una energia...Hay algo de contradictorio em su apariencia, de excitacion y quietud a un tiempo. Del mismo modo que vemos azul el alto cielo o las montañas lejanas, así parece como si una superfície azul retrocediera delante de nosotros. Del mismo modo que nos gusta perseguir un objecto agradable que huye ante nosotros, así nos gusta ver el azul no porque penetra en nosotros, sino porque nos atrae"[8]

Essa força poética e espiritual que emana do IKB leva Jarman a construir sua última obra audiovisual através da utilização dessa cor como instrumento de reflexão às suas indagações em um momento de urgência, pois Jarman, HIV positivo, sabia que lhe restava pouco tempo de vida, falecendo oito meses após a estreia de Blue. Mas Blue não é um filme depressivo, de alguém que lamenta a vida ou as escolhas que fez, pelo contrário, emana do filme uma forte carga dramática ampliada em questões que vão além de um mero testamento de alguém que percebe a finitude da vida e a vê pouco a pouco se esvaindo.

Blue, o filme, imagem única feita uma tela azul, nos convida a olhar, sentir e pensar o vazio. Mas não se trata de um vazio, assim como diria Klein, de um "espaço vácuo", e sim uma qualidade do espaço de energia livre e invisível[9]. O vazio também é presença, pois é capaz de atravessar

6 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 28.

7 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 28.

8 Goethe , Johann Wolfgang Von, Teoria Del color, 1810, apud Weitemeier, 2001, p. 16.

9 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 34.

todas as coisas, transportando-as. Jarman nos convida a esse "mergulho" em um vazio azulado, tal como Klein mergulha ao encontro do chão em sua obra fotográfica Salto no vazio (Saut dans le vide).

O convite para exposição de Yves Klein na Galeria Iris Clert em 1958, escrito por Pierre Restany, poderia ser utilizado para uma sessão de exibição do filme/obra Blue, que estreou no Festival de Veneza, foi exibido em galerias de arte e em uma programação radiofônica: "Iris Clert convida-os a honrar com sua plena presença espiritual o advento do poder de uma nova era do que pode ser experimentado. Esta representação de uma síntese perceptiva permite a Yves Klein a busca pictórica de uma emoção extática e espontaneamente transmissível"[10]. Jarman também procurava essa representação de uma síntese perceptiva no âmbito do audiovisual.

Em Blue, Jarman nos leva em um mergulho a essas emoções extáticas e que espontaneamente nos são transmitidas, ora de forma calma e contemplativa, ora envoltas em um turbilhão de medos e angústias. Jarman nos leva em uma jornada, nos colocando frente a frente a fragmentos de "pensamentos" expressos através de um personagem/autor (algumas vezes narrando através de sua própria voz, outras vezes nas vozes de outros atores), ampliando e repercutindo essa obra monocromática aos "domínios" do filme-ensaio.

Para o filósofo Theodor W. Adorno, o ensaio (aqui ele se refere ao ensaio literário) é descontínuo "seu assunto é sempre um conflito em suspenso", "o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ela encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada"[11] (2003, p. 35). Para Aumont o "cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito das ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão densos quanto o discurso da palavra"[12]. Segundo Laura Rascaroli em seu artigo *The essay film: problems, definitions, textual commitments* (2008), citando Louis D. Giannetti, um ensaio não é nem ficção nem fato, mas uma investigação pessoal, envolvendo tanto a paixão quanto o intelecto do autor.

Em Blue o conflito de Jarman é fragmentado, ora perpassando questões reais como a falta de visão, excesso de medicamentos, o abandono, a perda dos amigos e ora perpassando relações de

10 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 34.

11 Adorno, Theodor W. Notas de literature I. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 35

12 Aumont, Jacques. O olho interminável. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 168.

cunho mais poético/existencial como a complexa relação que ele urde com o tempo, a memória e a arte. Jarman opera sob a égide da morte: morte física, morte de suas memórias, morte como ritual de (re) nascimento. Reconhece seu lugar de mero espectador frente aos seus últimos dias de vida, almeja contemplar o pouco que lhe resta dentro da transitoriedade em que se encontra. As certezas se dissipam e caem nos versos poéticos que Jarman imprime/exprime em seu texto e em todos os sons/ruídos ao redor.

Blue não é um filme ficcional, não apresenta personagens e nem um enredo claramente identificável e linear (com começo, meio e fim), fixa-se a maior parte do tempo em banalidades e lembranças. Existem atores e um texto decorado, mas ainda assim não estamos no âmbito da ficção. Também não podemos dizer que Blue seja um documentário sobre o cineasta Derek Jarman, pois, como já dissemos anteriormente existem atores e um roteiro escrito para ser lido em uma sequencia pré-estabelecida. Jarman cria um discurso que não é nem a representação de uma ficção, nem a busca por uma realidade documentada. É quase como um diário que, ao invés de ser escrito, torna-se imagem e som, uma espécie de um cine-diário, uma busca incessante pela autorreflexão, um texto audiovisual que se aproxima do pensamento. Alguns fatos da vida de Jarman se mesclam as suas poesias, criando uma narrativa fragmentada que apenas se empenha em mostrar pequenas indagações filosóficas ou comentários sobre o cotidiano vivido por Jarman.

Tanto Klein quanto Jarman são artistas que buscam refletir sobre a transitoriedade entre corporeidade e espiritualidade através de diferentes dispositivos (audiovisual/pintura/música/performance) nos quais exprimem uma extrema sensibilidade pictórica, sensibilidade essa que Klein descreve como:

> Esta sensibilidad pictórica existe más allá de nosostros y pertenece todavia a nuestra esfera. Nosotros no detentamos ningun derecho de posesion sobre la vida misma. Solamente mediante nuestra toma de poseison de la sensibilidad podemos adquirir la vida. La sensibilidad que nos permite perseguir la vida al nível de sus manifestaciones materiales de base, em lós câmbios y el trueque que son el universo del espacio, de la totalidad inmensa de la naturaleza. La imaginacion es el vehículo de la sensibilidad! Transportados por la imaginacion tocamos la vida, esa misma vida que es el arte absoluto em si mismo"[13].

13 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 52.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 35

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Teoria Del color**. 1810, apud Weitemeier, Hannah, Klein, Taschen, 2001.

RASCAROLI, Laura. "**The essay film: problems, definitions, textual commitments"** in Frameworks 49, Wayne University Press, Michigan, 2008.

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo.** Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007.

WEITEMEIR, Hannah. **Klein**. Taschen, 2001.

WOLLEN, Peter. **"Blue"**, in New Left Review 6, nov./dez. 2000, p.5.

A HISTÓRIA E A CULTURA ENTRELAÇADAS NAS OBRAS DE ANSELM KIEFER E FRANS KRAJCBERG

Márcia Helena Girardi Piva[1]

A grande catástrofe histórica então marcada pela Segunda Guerra Mundial indicou a necessidade de uma reavaliação e reflexão filosófica sobre a condição humana, cujos reflexos foram absorvidos pela arte.

Algo em comum marca a produção de dois artistas que vivenciaram - cada um a sua maneira - o trágico na paisagem. O olhar reflexivo sobre a natureza, tanto na obra de Anselm Kiefer como na de Frans Krajcberg, derivam de um mesmo fato histórico, a Segunda Guerra Mundial, que deixou registros não somente na história como também na arte.

Este texto propõe a análise de algumas obras de Frans Krajcberg e Anselm Kiefer buscando, primeiramente sobre aspectos formais, uma aproximação entre elas. O processo de utilização da natureza como matéria da própria arte é observada nos trabalhos dos dois artistas em questão, o que nos dirige a novas reflexões que incorporam a história e a cultura como dispositivo para produção artística. As cinzas que não conseguiram esfriar-se permanecem e ultrapassam o tempo, que se desdobra em imagens. O artista é quem nos comunica o que não foi apaziguado, os restos do passado que necessitam ser atualizados no presente.

A produção de Anselm Kiefer, assim como a de Frans Krajcberg estará dirigida neste texto à representação do trágico na paisagem. Em Kiefer a percepção da catástrofe histórica é revelada através do conjunto de sua obra. Apesar de não ter vivenciado a guerra, presenciou desde sua infância o cenário de ruínas em que se encontrava a Alemanha pós-guerra. A *Shoa* torna-se uma ferramenta para sua arte, uma maneira de revelar seu posicionamento crítico diante das atrocidades cometidas pelo regime nazista.

Questões semelhantes movem um artista que vivenciou a guerra, presenciou o cenário de destruição, em uma paisagem de cinzas na expressão do caos. Frans Krajcberg nasceu na Polônia,

1 Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (bolsita FAPESP). Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNICAMP.

lutou na Segunda Guerra Mundial, quando perdeu toda sua família no Holocausto. Diferentemente de Kiefer sua memória sobre a guerra não se trata de algo não vivenciado. Será, portanto, a partir do trágico na paisagem que analisaremos como a arte pode promover a mutação da política em estética. A natureza, como uma energia que pulsa na matéria humana, passa a entrelaçar questões históricas que, reveladas através de imagens, nos provocam a traçar novas relações e aproximações entre as diferentes culturas.

Anselm Kiefer e Frans Krajcberg escolheram viver em outras terras que não as suas. Krajcberg, nascido na Polônia escolheu o Brasil para viver, onde luta, através de sua arte, pela defesa da natureza - violentamente devastada - como forma de conscientizar a humanidade sobre a importância da preservação do meio ambiente para sobrevivência do planeta. Anselm Kiefer nasceu na Alemanha e transferiu-se para França em 1993, onde vive até os dias de hoje. Apesar de não estabelecer-se em sua terra natal, toda sua produção artística se dirige, mesmo que indiretamente - dispersando-se nos mais variados temas -, ao trauma que vivenciou na Alemanha pós-guerra.

Frans Krajcberg, após o término da guerra estudou na Escola de Belas Artes em Stuttgard. Seu contato com o professor Baumeinster (Bauhaus) na Alemanha o orientou a ir para Paris, onde encontrou Fernand Léger e Marc Chagall que aconselharam sua vinda para o Brasil. Krajcberg chega ao Brasil em 1948, no Rio de Janeiro, dirigindo-se logo após para São Paulo. Inicialmente trabalhou como funcionário do MAM, contratado como encarregado da manutenção. Durante este período conhece alguns artistas, como Mário Zanini, Alfredo Volpi e Waldemar Cordeiro. Krajcberg participa da 1ª Bienal de São Paulo com duas pinturas.

Sua lembrança sobre as atrocidades cometidas pelos homens durante a guerra nutriu seu desejo de não viver mais em sociedade, apesar de trabalhar com a indicação de Lasar Segall, por um curto período como engenheiro nas indústrias Klabin no norte do Paraná, o trauma da guerra o fez abandonar o emprego para isolar-se nas matas para pintar.

Indignado com a queimada das florestas que constantemente deixavam o céu vermelho resolveu ir para o Rio de Janeiro onde dividiria ateliê com Franz Weissmann. Em 1957, ganha o prêmio de melhor pintor na IV Bienal de São Paulo. Ao vender algumas obras resolve voltar para Paris, porém, não podia mais pintar por causa da intoxicação pela terebentina, assim, desloca-se para Ibiza na Espanha, local onde fará várias experimentações, como impressões com papel ja-

ponês sobre pedras e areia, momento em que descobre a necessidade de sentir a natureza como a matéria prima para sua arte.

Ao voltar ao Brasil em 1964, instala-se na região de Itabirito em Minas Gerais, uma região de minério - onde continuamente irá buscar pigmentos para pintar suas obras –, além de sua paixão pelas cores das terras de Itabirito encantou-se com a região do mangue no sul da Bahia, estabelecendo-se assim em Nova Viçosa desde 1972 onde reside até hoje, com 93 anos de idade, morando em uma casa suspensa em cima de um tronco de pequi de 2,60 m de diâmetro.

Ao viajar por todo território brasileiro, presenciou a devastação das florestas na Amazônia, a exploração dos minérios em Minas Gerais, a degradação da natureza. Assim reviveu o cenário da guerra. Segundo o artista, após as queimadas, com exceção dos corpos amontoados, o que restava entre as cinzas era muito próximo à paisagem vivenciada na guerra. Frans Krajcberg vive em função de um objetivo único, a defesa do planeta através da luta contra a violência do homem sobre a natureza.

Sua arma é a sua arte e esta é sua luta. Através de suas esculturas, pinturas ou fotografias, faz uma denúncia sobre o descaso do homem em relação à preservação do meio ambiente. Recolhe o que restou das queimadas, cipós e troncos de árvores calcinados, e os transforma em esculturas que parecem gritar, e querer chamar a atenção para a conscientização de que os recursos naturais são nossa subsistência, e ao serem explorados de forma desmedida, colocam em risco vida no planeta. Segundo o artista, "corremos perigo"[2]. A vida no planeta também se esgotará se algumas ações persistirem, se os dirigentes do país fecharem os olhos para exploração dos recursos naturais de forma descontrolada, o que poderá trazer muitas consequências que tornarão difíceis as condições de vida.

Anselm Kiefer, nascido em 1945, ao final da Segunda Guerra Mundial, cresceu entre as ruínas, e apesar de não ter vivenciado a guerra efetivamente, carrega o peso que ficou arraigado na alma do povo alemão. Não aceitou o esquecimento de sua cultura - que como um consenso entre o povo alemão, decidiu apagar da memória tudo que havia ocorrido antes de 1945 -, e assim, transgrediu uma proibição coletiva, reviveu a história ao criar obras que eram provocativas, remetendo a questões delicadas sobre o período nazista.

2 Palavras do próprio artista durante uma entrevista informal a mim concedida, no dia 16 de agosto de 2014, em seu Sítio Natura, em Nova Viçosa no sul da Bahia.

Como comentado anteriormente, Frans Krajcberg foi oficial do exército Polonês, vivenciou a guerra e seus horrores, fato que o fez decidir não viver mais em sociedade. Para o artista foi em meio à natureza que conseguiu recuperar sua sensibilidade e sua vontade de viver. Viver em meio à natureza e distante da sociedade também parece ter sido uma decisão para Anselm Kiefer, que no ano de 1993 instala-se em Barjac onde permaneceu até o ano de 2008, em uma antiga instalação industrial desocupada, onde construiu seu estúdio, em meio a natureza e longe de centros urbanos. Neste período em Barjac, seu questionamento sobre o mundo se desloca entre temas históricos e mitológicos, que ligam o passado ao presente, e onde os elementos botânicos do lugar também passam a fazer parte de seu processo de criação.

Anselm Kiefer aprofunda-se nos estudos da mística judaica a partir de sua visita à Israel em 1984 e assim irá conectar o mito de Lilith à experiência vivenciada no Brasil. Ao ver a paisagem de São Paulo do alto do Edifício Copan em 1987, quando participou da 19ª Bienal, ficou impactado com a imagem da cidade. A partir de fotografias aéreas tiradas pelo próprio artista recorreu à figura mitológica judaica de Lilith - primeira mulher de Adão, insubordinada, protetora das cidades em ruínas -, para revelar sua preocupação com o crescimento desmedido das grandes metrópoles e o consequente afastamento da natureza. O artista, ao criar estas paisagens - construídas a partir de fotografias retrabalhadas que ele tirou da vista aérea da cidade de São Paulo – atinge o expectador de forma impactante. As grandes dimensões destas obras atraem o olhar de quem as observa e, potencializa muitos questionamentos e induz a uma reflexão mais apurada sobre o jogo de poderes que, revelados através da imagem, parecem chegar de forma violenta para destruir o meio ambiente, provocando o caos, colocando em perigo a condição humana.

Nas imagens de “Lilith” [Fig.01 e Fig.02], a poeira, areia e cinzas poluem a visão e não nos permite ver com clareza. Os fios de cobre que saem de dentro da tela [Fig. 02] parecem querer invadir o espaço, como um alerta para o futuro colapso nas comunicações. A natureza não se mostra presente neste cenário de caos, parece não ter mais lugar neste mundo tomado pelos interesses políticos e imobiliários, e assim esquece-se que o homem depende da natureza para garantir sua própria sobrevivência. Kiefer ao transformar São Paulo em uma cidade em ruínas, petrificada e coberta com areia e cinzas, demonstra uma preocupação que deve ser dirigida a todas as metrópoles mundiais.

Se nos últimos anos do século XX, Anselm Kiefer, através de sua arte, procura chamar a atenção para o destino a que a humanidade se direciona, podemos observar que pouco tem sido feito para que esta situação não se agrave.

Em muitas de suas criações [Fig.03], Kiefer refere-se ao solo alemão e aos campos arrasados na Segunda Guerra Mundial. Krajcberg, no entanto, não irá se referir à guerra que vivenciou, mas ao que vivencia no presente, diante de seus olhos, e assim busca denunciar o descuido da humanidade na sua relação com a natureza. As paisagens queimadas pelo fogo [Fig.03 e Fig.04] nos remetem ao silêncio, desprovidas de vida nos indicam que, após a queimada, o espaço tomado pelas cinzas revela as almas que, emudecidas, um dia ali habitaram. Aos olhos do artista a imagem reflete-se em esperança [Fig.05], como um alerta proposto pela própria natureza. A natureza, revelação da própria vida, torna-se o motivo e a matéria para arte. Para o artista, não há como sobreviver sem clamar, através de suas obras, para um olhar mais profundo sobre os embates terríveis presentes na história da humanidade. Guerras e revoluções, além de destruir o que foi construído pelos homens, de deixar marcas que nunca mais se apagam devem ser repensadas, como material para reflexão.

O fantasma da Segunda Guerra ainda assombra gerações e permanece entre obras de artistas da atualidade. Deveremos, portanto, pensar em um deslocamento a ser verificado. Podemos experimentar questões ocorridas no passado, que hoje ainda são vivenciadas, porém de forma atualizada, como uma mistura de coisas passadas e presentes.

As obras que Anselm Kiefer criou a partir de sua visita ao Brasil – quando participou na 19ª Bienal Internacional de São Paulo – em relação à nova arte do século XXI que o próprio artista Frans Krajcberg diz ter criado: "A preocupação planetária"[3], parece nos indicar que entre progresso e poluição, avanços científicos e tecnológicos, pautados em interesses políticos e monetários, o cuidado com a preservação da natureza encontra-se excluída.

As obras dos artistas citados nos remetem a questionamentos sobre problemas que nos atingem na atualidade. No entanto, a ação do tempo parece deixar emergir à superfície questões semelhantes àquelas que no passado deixaram marcas irrecuperáveis em suas vidas. O trauma causado pela história da violência humana mostra-se como o sintoma de uma cultura. Uma nova época surge, porém as raízes enterradas permanecem, percorrem os subterrâneos e deslocam-se para outros tempos.

3 Esta designação foi feita pelo próprio artista em seu Sítio Natura, localizado no sul da Bahia, onde me concedeu uma descontraída entrevista no dia 16 de agosto de 2014.

Assim, ao correlacionar os artistas em questão, verificamos que aspectos formais por vezes aproximam a relação entre as obras e, por outras as distanciam. Nota-se, portanto, que alguns aspectos podem ser identificados como ativadores e condutores de suas respectivas trajetórias artísticas. A natureza como matéria prima, a paisagem trágica, as ruínas, a conscientização planetária são questões que permeiam não somente a produção de ambos, como se traduzem como um sintoma das dores que o mundo vivenciou no passado e que podem se repetir no futuro.

Segundo Didi-Huberman (2013, p.13), "o discurso histórico não 'nasce' nunca. Sempre recomeça". Ao comentar o pensamento de Aby Warburg sobre as imagens, o autor salienta que Warburg chamava a atenção para observar em uma imagem aquilo que não foi pensado, o anacrônico, e, desta forma, a partir deste novo olhar sobre a imagem abrir a possibilidade de detectar o que ele denominava de sintoma de uma cultura, ou de acordo com Didi-Huberman, "tempo fantasmal das sobrevivências". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.44).

Há fatos e questões culturais que mostram uma "sobre-vida", aparecendo espontaneamente em outro contexto, em outra temporalidade, como que deslocadas de seu próprio tempo. Estaríamos, portanto, segundo Didi-Huberman (2013, p.47), diante da "indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual", apesar das questões de Warburg terem outro foco e dirigirem-se para o estudo das marcas da antiguidade presentes nas obras do renascimento, faremos aqui, a partir de um pensamento semelhante, a relação de um fato histórico do passado que reaparece no presente com uma nova aparência, como um "tempo fantasmal das sobrevivências", que atualizadas nos mostram que "o presente se tece de múltiplos passados" (DIDI-HUBERMAN, 2013,p.46).

Leila Danziger (1994, p. 234), comenta que a terra queimada, motivo de várias paisagens de Kiefer a partir dos anos 1970, "enfatiza a degradação, a esterilidade da natureza, ou mais precisamente, do solo alemão". Portanto o artista revela através da arte como uma cultura tão rica, foi arrasada pela luta de poderes, onde a violência deixou marcas que dificilmente serão esquecidas.

Para Krajcberg as cinzas da natureza destruída deixaram marcas na memória. O artista busca instigar a reflexão ao questionar o espectador através de imagens trágicas. A imagem de uma floresta incendiada, a partir do silêncio provocado pelas cinzas que restaram, o remetem ao mesmo cenário da guerra que vivenciou. Diz que com exceção dos corpos espalhados a paisagem parece

a mesma. Mesmo através da visão trágica de uma paisagem há a esperança de retorno à vida através da mão do artista. Esta é sua busca, através da denúncia das florestas devastadas e queimadas [Fig.06], instigar a conscientização sobre a consequência de tais atos para a vida do planeta, e que somos nós que sofreremos por nossas ações inconsequentes a respeito da preservação da natureza.

O tema da terra queimada recorrente na obra de Kiefer durante os anos 1970 se refere diretamente aos campos arrasados na Segunda Guerra Mundial - ao solo alemão -, que alguns anos mais tarde sofre um deslocamento. Assim, a partir do trauma da Guerra que deixou cicatrizes e marcou a vida e a obra destes artistas, nos referimos a um solo distante deste acontecimento trágico, um solo que não sofreu uma visão trágica do que restou, após os ataques de bombas. Ao contrário da imagem que o Brasil normalmente é visto, como o retrato de uma paisagem exuberante e selvagem, Frans Krajcberg e Anselm Kiefer ultrapassam esta visão construída, para nos orientar em direção a outras preocupações que se conectam aos cenários de caos e destruição - então dirigidos ao solo brasileiro - que se ampliam para questões mundiais.

A produção destes artistas nos faz perguntar, como dedicar toda uma vida para tornar viva uma realidade angustiante, da violência do homem contra o homem, do homem contra a natureza? Muitas vezes nos acomodamos com tanta violência, nosso dia a dia nos mostra o quão banal tornou-se queimar florestas, acabar com a vida humana, expulsar os índios de suas reservas naturais, destruir sem pensar nas consequências que certas ações podem trazer para humanidade. Atos violentos empregados no passado e repugnados na atualidade continuam a acontecer, em outro contexto, em outras circunstâncias. O artista torna-se o agente que irá provocar o desvelar de erros do passado que se repetem e, que de forma transformada, não parecem ser percebidos no presente.

Concluímos que a presença da natureza como material para criação artística é essencial na obra tanto de Frans Krajcberg como na de Anselm Kiefer. A experiência da Segunda Guerra Mundial, apesar de experimentada de forma diferente, marca através do sofrimento vivenciado, o que move os dois artistas a buscarem através de seu trabalho, uma maior conscientização sobre o cuidado com o espaço em que vivemos. Tanto através das imagens da cidade de São Paulo transformada em uma cidade em ruínas, tomada pelo caos através da série Lilith criada por Kiefer, como pelas fotografias das florestas brasileiras devastadas e incendiadas, assim como as esculturas com troncos calcinados resgatados por Frans Krajcberg das cinzas que restaram na mata destruída, será

sempre através do trágico que seremos tocados profundamente e, é justamente este o propósito da arte e a esperança do artista.

Bibliografia:

ALVAREZ, José; COHN, Danièle; KIEFER, Anselm; LAUTERWEIN, Andrea. **Anselm Kiefer au grand Palais.** Paris: Regard, 2007.175p.

ARASSE, Daniel. **Anselm Kiefer**. Paris: Regard, 2007. 343p.

DANZIGER, Leila. **Pintar=Queimar.**Revista Gávea 12, Rio de Janeiro: Puc- Rio, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges**. A imagem sobrevivente: a história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506p.

KRAJCBERG, Frans et al. **Frans Krajcberg: Natura.** Catálogo **do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: MAM, 2008. 104p.:Il.

MARTÍ, Silas. Fugi do homem para morar na floresta. **Folha de S. Paulo**: São Paulo, 04 de abril de 2011.

SCOVINO, Felipe. **Frans Krajcberg/**texto Felipe Scovino, Fernando Bini, Pierre Restany. São Paulo: Arauco Editora, 2011. 272p.



Fig. 01 –Anselm Kiefer, **Lilith**, 1987/1989 - óleo, laca, chumbo, cinzas, papoula, cabelo e argila sobre tela, 380 x 560 cm -Coleção Hans Grothe – Fonte: Catálogo Anselm Kiefer obras da coleção Grothe – Palma de Mallorca.



Fig.02 – Anselm Kiefer, **Lilith,** 1987-89, óleo, cinzas e fios de cobre sobre tela, 380 x 560 cm.
Tate Gallery (aquisição 1990). Fonte: Tate Gallery.



Fig.03 **–** Anselm Kiefer **, Via Láctea**, 1987 - fio de cobre, objeto de chumbo e tiras de chumbo sobre óleo, acrílico, emulsão e goma-laca sobre tela, 380 x 560 cm - Albright Knox Museum, Buffalo . Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.



Fig.04 - Frans Krajcberg, sem título, foto. Década de 1960 aos nossos dias. Acervo do artista.
Fonte: Catálogo MAM – Exposição Frans Krajcberg "Natura", 2008. São Paulo – Brasil.



Fig.05 - Frans Krajcberg, sem título, foto. **Década de 1960 aos nossos dias.** Acervo do artista. Fonte: Catálogo MAM – Exposição Frans Krajcberg "Natura", 2008. São Paulo – Brasil.
Fig.06 - Frans Krajcberg, sem título, foto. **Década de 1960 aos nossos dias.** Acervo do artista.
Fonte: Catálogo MAM – Exposição Frans Krajcberg "Natura", 2008. São Paulo – Brasil.

Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha: a produção sob a influência de Lívio Abramo

Mariana Duarte Garcia de Lacerda[1]

1. Introdução

Nos propusemos a realizar o levantamento e análise da produção de dois alunos que frequentaram o Estúdio Gravura de Lívio Abramo, Zita Viana de Barros (1930 - 2013) e Moacyr de Vicentis Rocha (1929 - 2000), durante todo o seu funcionamento entre 1960 e 1962, com a identificação e catalogação das obras produzidas e a contextualização dessa produção frente ao cenário artístico nacional. O recorte realizado deveu-se ao acesso à produção original desses dois artistas, bem como aos cadernos de estudo das aulas de xilogravura e de calcogravura presenciadas por Zita no Estúdio Gravura.

A partir do acesso à produção de Zita e Moacyr, bem como de seus cadernos do curso do Estúdio Gravura, que foram catalogados e fichados, adicionado às narrativas coletadas, fizemos a análise crítica da produção, buscando primordialmente evidenciar o desenvolvimento da produção destes dois artistas no período do Estúdio Gravura, qual a influência da obra e do pensamento do Lívio Abramo na mesma e qual a influência dos acontecimentos do pós-modernismo para, enfim, apresentarmos nossa visão sobre a relevância dessa produção e da circulação desse conhecimento, contextualizando a obra desses dois alunos frente à produção artística nacional.

2. O Mestre e o Ateliê

Em março de 1960, com a assistência de Maria Bonomi, Lívio Abramo abriu o seu curso de gravura nos fundos da casa do artista tapeceiro Alberto Nicola, na Alameda Glete, na Santa Cecília, em São Paulo: o Estúdio Gravura, herdeiro da Escola de Artesanato do MAM, onde Lí-

1 Mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes (2013) e Mestre em Direito das Relações Sociais pela PUC-SP (2008). Pesquisadora em São Paulo. E-mail para contato: mdglacerda@unifesp.br

vio havia ensinado gravuras entre 53 e 59, e onde foram seus alunos, entre outros, Maria Bonomi (1935) e Antônio Henrique Amaral (1935).

Artista maduro, que havia iniciado a sua produção em 1926, a essa altura já havia ilustrado livros, participado de inúmeras exposições - dentre as quais a retrospectiva de sua obra no MAM/RJ em 1957 - e já havia se iniciado como professor da técnica. Lívio, que junto com Goeldi e Segall forma "o trio de únicos representantes da gravura moderna, no Brasil"[2] é uma das grandes influências a repercutirem sobre a jovem gravura brasileira[3]. É curioso que isso venha de um artista sem qualquer estudo formal, que aprendeu sozinho, usando lâmina de barbear sobre madeira arrancada de um caixote[4].

Havia cursos de gravura em madeira (xilografia), ministrado pelo próprio Lívio, e gravura em metal (água-forte, talho doce, água tinta e ponta seca), ministrados por João Luiz Chaves[5], a partir dos fins dos anos 60. As aulas de gravura eram intercaladas com aula de história da arte, dadas por Wolfgang Pfeiffer[6], e por visitas às exposições.

Segundo Ilsa Kawall FERREIRA o objetivo do estúdio era "promover a divulgação e a penetração dos produtos da arte da gravura sob a forma de estampas evocativas, lúdicas e artísticas, etc., no interesse de atingir um público mais amplo"[7] .

Segundo Zita, em entrevista concedida a autora em 10 de abril de 2013, apesar de Lívio ser excelente professor, a chegada de João Luiz Chaves, para ministrar as aulas de Calcogravura fez com que os alunos migrassem para essa nova técnica, mais necessitada do aparato do ateliê.

3. O Contexto

A produção realizada no Estúdio Gravura foi feita na época áurea da gravura brasileira, en-

2 LEITE, José Roberto Teixeira. A gravura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 1965, p. 22.

3 Idem, p. 25.

4 FERREIRA, llsa Kawall Leal. Lívio Abramo. 1983. 149f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 22.

5 Gravador brasileiro, nascido em São Paulo, em 1924. Estudou com Friedlander, La Couriere, Dutrou e Hayter na França, segundo verbete com seu nome na Enciclopédia Itaú de Artes Visuais. Retornou ao Brasil em 1960 e ingressou o Estúdio Gravura. Não encontramos dados de sua atuação pós 1962. Segundo Zita, na entrevista concedida mencionada, perseguido pela Ditadura, refugiou-se fora do Brasil e nunca mais apareceu.

6 (Dresden, 1912 - Itanhaém 2012). Formado em história da arte, arqueologia e filosofia nas Universidades de Leipzig, Roma e Munique, onde obteve o Doutorado. Veio para o Brasil em 1948 onde organizou exposições no Museu de Arte de São Paulo, foi Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna (1951 a 1959), Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1978 a 1982) e membro dos Conselhos do MAM e do MAC, em diversos períodos, além de ter sido professor de diversos cursos de artes.

7 FERREIRA, llsa Kawall Leal. Obra citada, p. 115.

tre 1955 e 1965, que José Roberto Teixeira Leite[8] chamou de fastígio, momento "marcado pela bifurcação de caminhos estéticos entre as tendências ligadas ao universo da representação figurativa ou fantásticas e às vertentes abstratas"[9]. Segundo Maria Luisa Luz Távora[10] houve um verdadeiro surto produtivo da técnica, caracterizado por uma "mobilização dos críticos e artistas-gravadores em torno de seu 'saber misterioso'", mais do que por um movimento coeso e assim caracterizado.

Assim, curiosamente, a gravura, que era considerada "gênero subalterno, mera complementação para o aprendizado artístico de pintores"[11], passa a ter seus aspectos artesanais retomados, numa produção de "gravura original", com o artista assumindo a própria criação formal de seu trabalho[12]. De alguma forma, essa dominação pelo artista de todo o processo de seu trabalho, num contexto de dificuldades de falta de material próprio que caracteriza a produção artística brasileira, mescla-se com o próprio discurso sobre a obra, segundo Maria Luiza Távora, e a produção passa a apresentar qualidades que ultrapassam os limites da técnica, afinando-se[13].

Sobre essa libertação da gravura como forma autônoma no período, llsa Kawall Ferreira[14] aponta como determinantes principalmente a sua valorização em alguns salões da década de 30 e a atuação de alguns críticos, além da ampliação do mercado da arte com o advento das Bienais. Já, para Lívio Abramo, as causas desse surto estavam presentes

> na natureza mesma [da gravura], que é uma atividade artística experimental por excelência. Esse desenvolvimento deve-se justamente ao caráter novo que a gravura traz, que é o de experimentar novos materiais e assim obter novas possibilidades de expressão e linguagem artística. Isso deveu-se em parte ao aparecimento de alguns gravadores que aguentaram duro, mesmo diante da indiferença geral... [...] *há outro* motivo, qual seja, o de que a gravura é um meio de comunicação muito mais imediato com o grande público, justamente porque é mais barato[15].

Entretanto, receberam mais atenção da crítica aqueles ligados ao neoconcretismo, como Ivan Serpa, Ligia Clark, apesar de os membros do Estúdio Gravura igualmente participarem das

8 LEITE, José Roberto Teixeira. Obra citada.

9 GRILO, Rubem. Obra citada, p. 14

10 TÁVORA, Maria Luisa Luz, "A gravura brasileira - anos 50/60- como um movimento: gênese de um mito", GÁVEA. Revista de História da Arte e Arquitetura, n° 5, Rio de Janeiro, abril de 1988, pp 40-56, p. 54.

11 Idem, p. 45

12 Idem, p. 48.

13 Idem, p. 54.

14 FERREIRA, llsa Kawall Leal. Obra citada, p. 103.

15 Apud FERREIRA, llsa Kawall Leal. Obra citada, p. 104

exposições internacionais juntamente com os membros do Neoconcretismo, como a exposição Young Brazilian Art, na Demarco Gallery, Inglaterra em 1968, na qual expuseram Zita Viana e Moacyr Rocha, juntamente com Hélio Oiticica e mais 13 artistas. Zita e Moacyr, inclusive, participaram também de exposições internacionais nos Estados Unidos (1965 e 1967), Cuba (1967) e Paraguai (1966).

A questão do tratamento diferenciado corresponde a possível preconceito da crítica com a arte informal, do qual trata Maria Luisa Luz Távora quando problematizando a gravura de Fayga Ostrower. Segundo a autora, o "abstracionismo no Brasil precisa ser problematizado a partir de outros ângulos de visão, propiciadores de uma discussão que retire a abstração informal dos limites a que foi confinada pela geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da arte abstrata de matriz construtiva"[16]. E sem dúvida a gravura no Brasil - até pela força da geração anterior, formada por Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall - respondeu mais às questões ligadas ao expressionismo, sendo os gravadores "tocados mais pela abstração de caráter lírico, sensível"[17].

4. A Produção no Estúdio Gravura

4.1. Zita Viana de Barros (1930 - 2013)

Pintora e gravadora, começou seus estudos de arte ainda nos anos 50, fazendo aulas de pintura e desenho com George Nasturel (Romênia, 1904 - Estados Unidos, 2000), formado na Academia Livre de Pintura, no Instituto de Artes e Arqueologia de Paris, em 1946, tendo participado, no Brasil, da Primeira Bienal de Arte Moderna de São Paulo. Depois desse período, ingressou no Estúdio Gravura.

Ganhadora de prêmios no Salão Paulista de Arte Moderna e no Salão de Trabalho (entre 1963 e 1965), participação na exposição Arte Brasileira Atual, em diversas cidades da Europa, em 1965, e na Young Brazilian Art, coletiva organizada pelo Royal College of Art na Demarco Gallery, em 1968, foi incluída por José Roberto Teixeira Leite no seu "A Gravura Brasileira Contemporânea"[18] dentre os expoentes da nova geração de gravadores, os principais gravadores brasileiros de menos de 35 anos.

16 TÁVORA, Maria Luisa Luz, "Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil", Artigo apresentado no seminário Vanguarda e Modernidade nas artes no Brasil e no exterior, Departamento de Artes Plásticas da Unicamp, 2005, disponível em http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf, acessado em 24.03.2013

17 TÁVORA, Maria Luisa Luz, Obra citada, 1988, p. 46.

18 LEITE, José Roberto Teixeira. Obra citada, p. 62

É um desafio categorizar seus trabalhos como sendo parte de algum dos movimentos da época. Não se trata de abstracionismo lírico ou informal, pois não são marcantes em seus trabalhos as questões de cor e liberdade de forma. Tampouco seus círculos possam ser determinados como geométricos (Fig. 1), porque não o são, carregados de gestualidade no desenho que são. Seus trabalhos são de grande investigação sobre a luz e o espaço (Fig 2) e, por isso, talvez possam se relacionar com os trabalhos de Oiticica da mesma época, os Metaesquemas, que serão investigações de novas estruturas espaciais, ou mesmo os tecelares de Lygia Clark. O trabalho da Zita, porém não se desdobra e não prenuncia também qualquer das discussões do neoconcretismo. De qualquer forma, seus trabalhos espelham um tanto as discussões do período, marcado pelas discussões das possíveis racionalidades da abstração, e os frequentes exercícios formais nas que marcavam as obras feitas no Estúdio Gravura.

Nesse sentido da busca espacial, Zita também se aproxima do caminho percorrido por Renina Katz, a quem "sua gravura propõe a abstração, mas a contemplação detida demonstra ter sido tomado o caminho da paisagem, a qual, como natureza, não a abandona nunca"[19]. E é digno de nota como desde os exercícios incipientes apresentados no caderno de estudos (Fig. 3), já há uma demonstração inequívoca do apreço da Zita pela linha orgânica, e pela construção de espacialidades.

As texturas que obtinha muito se aproximam das pesquisas da época, não só da fatura mais característica do Lívio Abramo e do uso preciso do buril raiado para obter os tons cinzas (Fig. 4), mas também, no metal, seus trabalhos refletem um tanto dos Carretéis do Iberê Camargo (Fig.5), feitos também por volta dos anos 60. De fato, José Roberto Teixeira Leite[20] menciona que Camargo não sentiu "como tantos de seus colegas, a sedução da cor, compreendendo a gravura em sua conceituação ortodoxa, como um severo jogo de preto e brancos" e nisso Zita também se aproxima. Realmente, no Estúdio Gravura foram muitos os que enveredaram por uma pesquisa de cor, ou pelo uso de pigmentos, como, inclusive, o próprio Moacyr Rocha.

19 KOSSOVITCH, Leon e LAUDANNA, Mayra. Sobre o político. In: Gravura Brasileira. São Paulo, 2000, p. 14

20 Obra citada, p. 39

4.2. Moacyr de Vicentis Rocha (1929 - 2000)

Moacyr também já havia iniciado seus estudos antes do seu ingresso no Estúdio Gravura. Havia estudado pintura com Joan Ponç (Barcelona, 1927 - Saint-Paul de Vence, 1984), pintor catalão considerado como um dos grandes representantes do Surrealismo na Espanha, e frequentou o ateliê de Di Cavalcanti. Havia também estudado cinema no Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

> Segundo Rosa Carvalho[21], Moacyr Rocha foi visto pela crítica como um artista sensível, lírico, criativo e dono de uma técnica aprimorada que resulta em composições de formas puras e jogos de cores. Foi um artista que soube harmonizar a *técnica pictórica e* gráfica com a *figuração* de seus temas fantásticos: viagens lunares, peixes e vegetações sugeridas como se fossem de outro mundo.

Dessa experiência com o surrealismo, Moacyr decidiu que "[q]ueria fazer em gravura o que fosse impossível"[22]. Nesse sentido, as suas figuras fantásticas eram propósito para a pesquisa de textura e relevo na calcografia. Fica claro nessa produção ainda incipiente, o percurso da pesquisa da textura que parte da matriz, feita com pedaços de juntas de motor em verniz mole e atinge o papel, na impressão em relevo sem tinta (Fig. 06).

Essa pesquisa traz para a gravura a questão da matéria, discutida pelo abstracionismo informal. Como ser possível fazer, mediante o uso da prensa, uma arte matérica? Ao usar o relevo, seja no processo de gravação da matriz, seja na própria impressão, Moacyr é bem sucedido nessa proposta. E nesse sentido, mantém-se nesse caminho do surrealismo e o uso da cor na impressão vem a reforçar essa pesquisa, como se a cor fosse um material revelador dessas estratégias usadas na gravação e na impressão (Fig. 07).

Moacyr parece, com seu discurso do impossível, querer fazer o que não era feito. Talvez estivesse tratando do microcosmos do Estúdio Gravura, entretanto, pesquisas similares eram realizadas principalmente por Edith Behring no Rio de Janeiro[23].

Assim, vê-se que, apesar de estar presente e frequentar o Estúdio Gravura, Moacyr pouco

21 CARVALHO. Rosa Cristina Maria de. Arte e psiquiatria: um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri, in: ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 165-180, jul.-dez. 2010, disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/l_reilly.pdf, acessado em 06.05.2013, p. 178

22 in idem, p. 179

23 GRAVURA: arte brasileira do século XX. Texto Leon Kossovitch, Mayra Laudanna, Ricardo Resende. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000, p. 17

traz de Lívio Abramo, diferentemente de Zita. As suas influências são anteriores à sua entrada no estúdio, como o Juan Ponç e o surrealismo espanhol e parecem permanecer nessa seara, trazendo consigo o informalismo da pintura matérica que também se desenvolvia na Europa à época, por Antonie Tàpies, por exemplo, ainda que dele não haja qualquer traço no trabalho de Moacyr (Fig.08).

5. Conclusão

As obras de Zita e Moacyr, realizadas sob a influência de Lívio Abramo no início do pós-modernismo, ou ainda, numa fase de transição, discutem de forma incipiente as questões que explodiram no período subsequente, como a questão do espaço (na obra da Zita) e da matéria (na obra de Moacyr). Ou seja, ainda que os dois alunos aqui estudados não tenham sido representantes de desdobramentos posteriores, até por haverem interrompido sua trajetória, e estivessem sob a influência de um professor moderno por excelência, são coerentes com os manifestos da época e das correntes artísticas vigentes neste período de passagem para a pós-modernidade: tratam, acima de tudo, de discussões das racionalidades possíveis da abstração.

Entretanto, penso que ambas as produções carregam em si a particularidade da forma de que trata Rodrigo Naves:

> Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas, têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza e revolvimento são também um descompromisso com a exterioridade[24].

Tanto o trabalho de Zita quanto o trabalho de Moacyr carregam consigo influências de seus mestres e também a incorporação das discussões pós-modernas, entretanto, os dois artistas adotam esse "jogo peculiar" que resulta em seus trabalhos estarem e não estarem, ao mesmo tempo, nos movimentos encontrados. As obras de Zita pertencem ao abstracionismo lírico embora não carreguem em si todas as características desse movimento, dele se distanciando. Moacyr fica entre o

24 NAVES, Rodrigo. Obra Citada, p. 18-20

surrealismo e a busca da materialidade, mas não está entre os surrealistas e tampouco entre os do abstracionismo informal de pesquisa da matéria.

É como se a arte brasileira pudesse tudo ao mesmo tempo nesse descompromisso com a exterioridade. Se isso dificulta a compreensão da arte, também a enriquece, pois temos de lembrar que essas categorias históricas de movimentos da modernidade e pós-modernidade está ligada a uma visão um tanto eurocêntrica da arte. A análise de trabalhos que ficaram à margem das discussões acadêmicas da época reafirma a visão de que a forma brasileira é independente das categorizações estrangeiras e que adota sim uma independência típica.

A independência fica evidente na comparação da produção de Zita e Moacyr. Ambos alunos de um mesmo professor - os dois com uma trajetória individual semelhante até então, mas com origens artísticas distintas - dois colegas de aula que eram muito próximos, tendo inclusive se casado, e que apresentam produções completamente distintas nas suas técnicas, preocupações e procedimentos. Era de se esperar, entre duas produções tão próximas, uma troca de experimentos e de experiências que, de alguma forma, aproximassem a produção. Entretanto, isso não ocorre entre Zita e Moacyr. Ocorre sem dúvida essa troca entre Zita e Lívio Abramo.

Foi curioso que a todo o momento durante essa pesquisa - na realização do recorte, do tema, no levantamento histórico e nos relatos - sempre apareceu a questão da definição do artista e da arte, propriamente. Tanto Zita quanto Moacyr abandonaram a carreira de artista - ela ocupando-se integralmente do Magistério e ele da Publicidade e do desenho gráfico. Entretanto, creio que o ineditismo de suas carreiras para o mundo da arte não significa que foram menos artistas. Muito ao contrário, a manutenção desses acervos, mesmo que de uma produção interrompida há tanto tempo é uma questão de recuperação da memória de um tempo importante e da forma como tais assuntos eram introduzidos na produção brasileira contemporânea.

Referências Bibliográficas

ABRAMO, Lívio. Lívio Abramo: retrospectiva. Texto José Roberto Teixeira Leite, Lívio Abramo, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado, Ramiro Domingues; Oscar Trinidad, Vera Pedrosa, Ernestina Karman, Radhá Abramo, Arnaldo Pedroso D'Horta, José Geraldo Vieira. São Paulo: Funda-

ção Bienal de São Paulo, 1976. 54 p., il, p&b.

Aprender com Livio era compartilhar a sua arte. Entrevista de Ismênia Coracy. In: Revista Cores Primárias – Jornalismo especializado em história das artes visuais, junho de 2006, disponível em http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/ismenia_livio_p.php, acessada em 17 de abril de 2013

BUCHMANN, Sabeth. Da antropofagia ao conceitualismo. In: BRAGA, Paula. Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 223-231

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (orgs.). Gravura em Metal. São Paulo: EDUSP, 2002

CANONGIA, Ligia. O legado dos anos 60 e 70. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

CARVALHO. Rosa Cristina Maria de. Arte e psiquiatria: um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri, in: ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 165-180, jul.-dez. 2010, disponível em http:// www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/l_reilly.pdf, acessado em 06.05.2013

CONTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória(org.): Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2006.

Enciclopédia Itaú Cultural, Livio Abramo, disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index. cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2476&cd_item=1&cd_idioma=28555, acessado em 21 de outubro de 2013

FERRAZ, Geraldo. Lívio Abramo. Coleção Artistas Brasileiros Contemporâneos, nº5. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955

FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. Livio Abramo. 1983. 149 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, Orlando C. Imagem e letra. 2ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte brasileira: 50 anos de história no acervo MAC-USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1997.

GRAVURA brasileira hoje: depoimentos: III volume. Rio de Janeiro: Oficina de gravura SESC-Tijuca, 1997. 191 p., il. color.

GRAVURA: arte brasileira do século XX. Texto Leon Kossovitch, Mayra Laudanna, Ricardo Resende. São Paulo: Itaú Cultural : Cosac & Naify, 2000. 270 p., il. color.

GRILO, Rubem. A gravura brasileira na coleção Kornis. IN: A Gravura Brasileira na coleção Mônica e George Kornis (catálogo), 2007, p. 12 a 17

D´HORTA, Arnaldo Pedroso. O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas. Vera d'Horta (org), EdUSP, 2000

KOSSOVITCH, Leon e LAUDANNA, Mayra. Sobre o político. In: Gravura Brasileira. São Paulo, 2000.

LAKS, Sergio (coord.). Gravura moderna brasileira: acervo Museu Nacional de Belas Artes. Curadoria Rubem Grilo; Texto Wilson Coutinho, Rubem Grilo, Anna Bella Geiger, Aldo Bonadei, Anna Maria Maiolino, Dionísio del Santo, Eduardo Sued, Lívio Abramo, Sérgio Fingermann, Aldemir Martins, Glênio Bianchetti, Manoel Messias, Marcelo Grassmann, Walter Marques, Mário Gruber. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999. 135 p., il. p&b color.

LEITE, José Roberto Teixeira. A gravura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 1965. 70 p., il. p&b.

MATRIZES do expressionismo no Brasil: Abramo, Goeldi e Segall. Curadoria Tadeu Chiarelli, Lauro Cavalcanti, Marcelo Araújo; texto Tadeu Chiarelli, Aníbal Machado, Sônia Salzstein; tradução Peter Naumann. São Paulo: MAM, 2000. 87 p., il. p&b color.

MILLIET, Sérgio. Roteiro de Lívio Abramo. Habitat, São Paulo, n. 21, p. 43-45, 1955.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA (3. : 1971 : São Paulo, SP). Panorama de arte atual brasileira : desenho, gravura. Apresentação Joaquim Bento Alves de Lima Neto; texto Paulo Mendes de Almeida. São Paulo : MAM, 1971.

PEDROSA, Mário. Despedida de Livio Abramo. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998, p. 225-226.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SCHENBERG, Mario. A Representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo, 1967, disponível em http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=85:a-representacao-brasileira-na-ix-bienal-de-sao-paulo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15

TÁVORA, Maria Luisa Luz, "A gravura brasileira - anos 50/60- como um movimento: gênese de um mito", GÁVEA. Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 5, Rio de Janeiro, abril de 1988, pp 40-56.

TÁVORA, Maria Luisa Luz, "Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil", Artigo apresentado no seminário Vanguarda e Modernidade nas artes no Brasil e no exterior, Departamento de Artes Plásticas da Unicamp, 2005, disponível em http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf, acessado em 24.03.2013

ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2 vol.

Um estudo sobre o "São Francisco das Chagas", do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Maritsa Sá Freire Costa[1]

O presente estudo é parte da dissertação defendida para obtenção do título de mestre junto ao Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Trata-se de uma reflexão sobre o grupo escultórico "São Francisco das Chagas" que pertence ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) e compõe sua exposição de longa duração. Um aspecto que está intimamente relacionado a São Francisco de Assis é o fato do santo ter sofrido a estigmatização, reconhecida pela Cúria Romana e definida como o recebimento das chagas de Cristo. Por esta experiência, Francisco se aproximou ainda mais do modelo ideal de vida cristã já associada a ele pelo exercício do Evangelho. Este episódio é um dos motivos iconográficos mais frequentes na tradição figurativa franciscana e é o tema da peça aqui analisada (figura 01). Peculiar em sua montagem, a peça revela uma solução iconográfica incomum, principalmente no que se refere ao contato muito próximo efetuado pela figura angelical através do abraço. Propõe-se, portanto, analisar a imagem e os modelos iconográficos relativos à representação de determinados atributos, bem como da mensagem transmitida pelo suporte a respeito do ser representado. Também são considerados os aspectos que abrangem os ajustes na representação do santo, quanto à iconografia e à percepção gerada a partir da criação figurativa, ambas as considerações compõem a análise sobre a construção da imagem de São Francisco de Assis, complementada pelas adaptações que envolvem os modelos iconográficos relacionados ao tema em estudo, qual seja, o recebimento dos estigmas.

A consolidação do modelo Giottesco

Como afirma o historiador da arte alemão Hans Belting (2009: 23, tradução nossa), "ao venerar a imagem, faz-se um exercício de memória de natureza ritual." Neste sentido, a relação entre a exposição figurativa do personagem e o relato a respeito de sua vida fundamentava e exercitava

1 Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel)

esta memória, fazendo com que a imagem recuperasse os feitos e os milagres do retratado, confirmando sua santidade. Logo após a canonização de São Francisco de Assis, em 1228, a Ordem dos Frades Menores, fundada por ele, estabeleceu o primeiro modelo para a constituição da efígie que seria destinada ao culto do santo, portanto, estabeleceram o que seria a "imagem oficial" (figura 02). (BELTING, 2009)

Por meio desta imagem, percebe-se que os franciscanos embora mantivessem algo que se harmonizasse com as produções da época, inovaram na percepção e no entendimento da imagem como elemento consolidador. Belting (2009) observa uma relação entre as hagiografias e as representações imagéticas de forma que tanto umas como outras foram se ajustando por meio de escolhas que corrigiram as discrepâncias até chegarem à versão ideal. Esta padronização auxiliou na divulgação e na fixação do representado, assim como tornou mais eficiente o trabalho memorial. Contribuiu para a definição do modelo o trabalho dos artistas responsáveis pela retratação do santo nos locais de culto, sendo o mais notável Giotto di Bondone, pintor italiano que viveu da segunda metade do século XIII até 1337. Ele foi o contratado para decorar a Basílica de São Francisco em Assis entre 1290 e 1292. O templo central da devoção franciscana possui uma série de afrescos que mostram diversas passagens de sua vida. As novas soluções figurativas e a importância do templo motivaram conjuntamente a predominância da iconografia giottesca, a qual influenciou as produções imagéticas que a seguiram. Como o recebimento dos estigmas se constituía num evento deveras peculiar, não apenas pela excepcionalidade do acontecimento, mas principalmente por ter sido o meio de associação com o Cristo, esta passagem foi o diferencial "propagandístico" para a ordem recém criada atrair devotos. Giotto o retratou na Basílica e definiu o esquema do chamado modelo tradicional, medieval ou giottesco denominado "São Francisco das Chagas" ou "Êxtase de São Francisco". Ele é formado basicamente pela figura do santo geralmente ajoelhado, com os braços abertos, recebendo os raios divinos de um Cristo Seráfico (pregado numa cruz ou não). É esta a configuração representada na figura 03 a seguir:

Do modelo tradicional ao êxtase contrarreformista

Louis Réau (1997) explica que houve uma mudança na iconografia de São Francisco de

Assis provocada pelo movimento contrarreformista, afirmando que os artistas do barroco (a arte da Contrarreforma) transformaram São Francisco num sofredor por excelência. Assim sendo, na representação do evento relacionado aos estigmas o que se vê é um homem extenuado e sombrio, como esta interpretação, dentre várias, do artista grego El Greco (figura 04):

O contexto americano

O historiador da arte argentino, Héctor Herminio Schenone (1992), recorrendo a textos hagiográficos, como o de São Boaventura, conclui que a intenção da visão foi de mostrar que a semelhança com o Cristo não se baseava no sacrifício corporal, mas sim no "incêndio espiritual". Sendo assim, o pesquisador argentino afirma que:

> As composições que mais se difundiram pela América são as que seguem a fórmula medieval, muito mais simples, clara e didática que as dramáticas cenas barrocas. Mostram o *Poverello* de joelhos, raramente em pé, extático diante do Crucifixo-Serafim suspenso no ar pelas asas. Não foram registrados casos nos quais Francisco se encontra suspenso no ar, com os braços abertos e seu corpo junto ao de Cristo (...) Contudo, essa ideia aparece num singular grupo escultórico de barro cozido, fortemente expressivo e muito original, que se conserva no Museu de Arte Religiosa da cidade de São Paulo (Brasil). [*sic*] Ambos estão em pé, Francisco com os braços abertos e jogados para trás, em êxtase, enquanto Jesus sustentando-o pelo pescoço o abraça com as asas. (SCHENONE, 1992: 388, tradução nossa)

Com clara evidência, ele se refere ao grupo escultórico do museu paulista. O historiador tenta classificar a peça dentro do grupo que privilegia a representação do sentimento (contrarreformista) em detrimento da narrativa (modelo tradicional). Não somente o autor argentino tentou entender a peça paulista, mas pesquisadores como a historiadora Maria Regina Emery Quites (2006) também percebeu uma certa sobreposição de iconografias na imagem. A autora concorda com a originalidade identificada por Schenone e destaca uma mescla com outro modelo iconográfico, o do "São Francisco abraçando Cristo ou do Amor Divino". Este tema é caracterizado por um "abraço-completo" por parte do santo e um "meio-abraço" por parte do Cristo, geralmente crucificado.

No entanto, a investigação acerca da imagem não estaria completa caso não fosse submetida a um "modelo fantasmal da história". Trata-se neste momento da análise da introdução à interpre-

tação de Aby Warburg a respeito da história da arte pela qual podem ser identificadas "fórmulas de *páthos*" antigas. A compreensão da imagem por Warburg ultrapassa o contexto histórico e converge para a própria imagem, especificamente na sua sobrevivência. Independente dos modelos iconográficos e das escolhas racionais e intencionais dos artistas ou dos encomendantes, é pela inconsistência do tempo que a imagem sobrevive. Portanto, passa-se a analisá-la através dos conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel.* Aby Warburg não deixou suas ideias organizadas de forma sistemática, mas dispersas em diversos materiais, inclusive no projeto inacabado *Mnemosyne*, em que, como afirma Didi-Huberman (2013: 172), "(...) lançou hipóteses múltiplas –seus "foguetes" teóricos –, sem jamais fornecer o sistema da unificação deles (...)". Basicamente a *Nachleben* é a "sobrevivência" de traços percebida em alguma obra e que se difere do conceito de "imitação (*Nachahmung*)" (2013: 24) Ela, como Didi-Huberman (2002: 63, tradução nossa) afirma, "(...) está no sintoma recorrente e no jogo, na patologia da linguagem e na inconsciência das formas." O próprio Warburg definiu a 'sobrevivência' como um fantasma preso numa casa que não encarna e nem é exorcizado. A história das imagens que ele praticava sem dar este nome (o nome é do Didi-Huberman) era uma "história de fantasmas para gente grande." (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 72) Já a *Pathosformel* foi traduzida pelo autor francês (e dele para o português na versão traduzida) como 'fórmula de *páthos*' (2013: 167). Trata-se das formas de afeto, ou ainda, a maneira como o sentimento gera as formas das imagens, neste sentido, a "sobrevivência" é a corporificação ou, mais apropriadamente, a "encarnação" da *Pathosformel.* Aplicando esta ideia à peça do "São Francisco das Chagas", pode-se afirmar que a *Pathosformel* aparece na representação da paixão (pelo Cristo) por meio do abraço, isto é, quando o sentimento torna-se forma. O amor entre os personagens é tão intenso que incita à união que "formalmente" (no sentido de configuração física) impulsiona o abraço, o contato, mais que de corpos, de essências. Tal reflexão vai ao encontro da descrição do amor que o santo nutria por Cristo, como pode ser observado nestes trechos do Capítulo 9 da Legenda Maior:

> Pois ele todo, como uma brasa ardente, parecia absorvido pela chama do amor divino. Pois, quando ouvia falar no amor do Senhor, imediatamente se empolgava, ficava afetado, inflamado, como se com o som da voz de fora fosse tocada a corda interior do coração. (...) porque muito há de ser amado o amor daquele que tanto nos amou. (...) Jesus Cristo crucificado morava perenemente entre os seios de sua mente como um ramo

> de mirra (cfr. Cant1,12), no qual optava por transformar-se totalmente pelo incêndio do excessivo amor. (...) Comungava muitas vezes, e tão devotamente que tornava os outros devotos, e ao saborear o Cordeiro imaculado suavemente, como se estivesse ébrio no espírito, na mente era quase sempre arrebatado em êxtase.

Isto explica porque a escultura do museu paulista impressiona e é tão peculiar na representação da estigmatização. Nela, o episódio se mostra intenso, muito mais do que a representação giottesca tradicional que, como visto, se concentra na narrativa e não no sentimento. No caso da imagem paulista a intensidade aparece por meio do abraço entre a figura divina, numa intimidade igualmente exacerbada, e o ser humano. Ademais, observa-se que o abraço é a parte visível da paixão pelo Cristo que tomou forma. Não só a paixão aparece no gesto mas também o desejo de união, de identificação do santo com o divino. Em suas hagiografias consta que era desejo de Francisco sentir a mesma dor do Cristo e o mesmo amor pela humanidade. Entretanto este abraço ansiando por união já "apareceu" antes: na narrativa entre a ninfa Sálmace e o deus Hermafrodito. Conforme uma das histórias contadas pelo poeta romano Públio Ovídio Naso (43 a.C.-17/18 d.C.) em sua obra "Metamorfoses" (CARVALHO, 2010), no momento em que a ninfa Sálmace encontra o filho de Hermes e Afrodite (Hermafrodito), ela o deseja profundamente, ao ponto de o abraçar e clamar por seus beijos. O rapaz a recusa e afasta o ser impertinente. Ela de fato se afasta, mas fica espiando de longe. Ele resolve então se banhar numa fonte nos arredores do lugar onde estavam, acreditando que a ninfa tinha realmente ido embora. Quando ela o vê nu, o desejo se intensifica: "os olhos dela abrasam-se (...) já deseja abraçar, e à loucura se entrega." (CARVALHO, 2010: 123) Movida por aquela "loucura", ela cai na água e o agarra desesperadamente; começa então uma luta entre os dois, ela o envolvendo cada vez mais e ele tentando se desvencilhar da ninfa: "Ela o agarra, qual serpente que ave régia no alto sustém; pendente ela a cabeça e os pés da ave enlaça e a cauda enrola em largas asas; ou como a hera que se enrola em grossos troncos; e como o polvo o inimigo em mar profundo prende, lançando em toda parte os seus tentáculos." (CARVALHO, 2010: 124) E unida "corpo a corpo", ela roga aos deuses que jamais se separe dele e que para sempre fiquem unidos. E assim é concedido. Os corpos se tornam um, com o feminino e o masculino juntos. Hermafrodito, na nova forma e enfurecido com a situação, pede aos pais que condenem aquela fonte e assim é concedido, de modo que aqueles que ali entrem se tornem um, como a ninfa e o deus.

As interpretações mais comuns desta história envolvem o erotismo, no entanto, outro aspecto a ser considerado é o da transformação, na verdade na mistura e contato entre naturezas distintas. Na história de Sálmace e Hermafrodito foram o masculino e o feminino que viram um, mas no caso de São Francisco, no momento da estigmatização, também houve esta interferência, só que entre o divino e o humano.

Que diferentemente entendeu esta filosofia aquele serafim humano, aquele vivo crucificado, aquele cruz e crucifixo de si mesmo, o glorioso patriarca S. Francisco! Negou-se a si, tomou a sua cruz às costas, e seguiu tão de perto a Cristo que, de muito chegado e unido, apareceu hoje com uma viva estampa sua. (Sermão das chagas de São Francisco In: Sermões, vol. XI, grifo nosso)

As expressões utilizadas pelo Padre Antônio Vieira no Sermão transcrito anteriormente reforçam o caráter uno caracterizado pelo abraço, "Serafim humano", "vivo crucificado", que "de muito chegado e unido" faz-se um, fez-se singular. É o mesmo sentido que possui o posicionamento especular, o "cara a cara", como impressão, com que se deu a estigmatização. O abraço no grupo escultórico paulista denota estes sentidos e a conclusão da questão está no verso do poeta espanhol José de Valdivielso recuperado a seguir:

E que voando o ferido,
Veio a cravar-se com ele,
(...)
E os dois [formaram] um crucifixo.
Que se deram pelas bocas
Dos costados rompidos,
Os corações amantes
Mil beijos enternecidos.
Que, divididos os dois,
Ficaram tão parecidos,
Que pôde o Pai dizer
Outra vez: "Este é meu Filho.
(VALDIVIELSO, 1880: 314-315, tradução nossa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. **Imagen y culto**. Madrid, España: Ediciones Akal, 2009. Introducción e Capítulo 18 "Las *Madonnas* de Siena. La imagen en la vida de la ciudad y en el altar". pp. 9-26; 503-543.

BOAVENTURA, São. **Legenda Maior**. 1263. Disponível em <http://www.centrofranciscano.org.br/fontes> Acesso em 16 jan 2014.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. 2010. Relatório final (pós-doutoramento). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. The surviving image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology. In: **Oxford Art Journal**, volume 25, issue 1, 2002. pp. 59-70.

———. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 13-239.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006. Tese (doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l'Art Chrétien**. Edição utilizada: Iconografía del arte Cristiano – Iconografía de los santos A-F, Tomo 2 vol. 3. Barcelona, Espanha: Ediciones del Serbal, 1997. pp. 544-563.

SCHENONE, Héctor Herminio. **Iconografia del arte colonial**: los santos, vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea, 1992. pp. 327-399.

VALDIVIELSO, José de. Romancero Espiritual en gracia de los esclavos del santísimo sacramento. (Romancero Espiritual, no texto) In: **Coleccion de escritores castellanos – Místicos**. Madrid, Espanha: Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull, 1880. pp. 313-315. Disponível em <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021864/1080021864.PDF> Acesso em 02 fev 2014.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão das chagas de São Francisco. In: **Sermões, vol. XI**. Revisão e adaptação de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Erechim: EDELBRA, 1998. Disponível em <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28881> Acesso em 21 jan 2014.

WARBURG, Aby *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 72



Figura01.jpg. Desconhecido. *São Francisco das Chagas*. Século XVII. Barro cozido e policromado, 99 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP). Fonte: foto da autora, 2013.

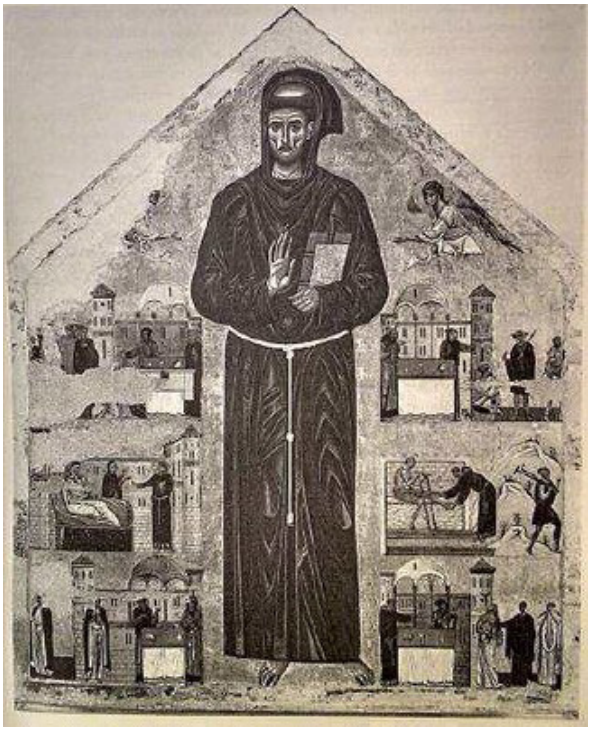


Figura02.jpg. Desconhecido. *Imagem oficial de São Francisco de Assis*. Século XIII. Pisa. Fonte: BELTING, 2009: 509. (reprodução escaneada)



Figura03.jpg. Giotto. *São Francisco recebe os estigmas*. 1290-1292. Afresco, 270 X 230 cm (?). Basílica de São Francisco, Assis, Itália. Fonte: Disponível em <http://migre.me/hRYaF> Acesso em 08 jan 2014.



Figura04.jpg. El Greco, Domenikos Theotokopoulos. *Êxtase de São Francisco com os Estigmas*. Por volta de 1600. Óleo sobre tela, 72 X 55 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Fonte: Disponível em <http://migre.me/hRYkJ> Acesso em 08 jan 2014.

Michel Foucault, historiador da arte? Algumas considerações a respeito da influência da filosofia foucaultiana na historiografia contemporânea.

Marta Souza Santos[1*]

Segundo Judith Revel,[2] Michel Foucault utiliza o termo "arte" em três sentidos diferentes. Inicialmente em *La Volonté de savoir*,[3] no início da década de setenta, ao problematizar a *ars erotica* (cuja verdade é extraída da experiência do prazer) em oposição à *scientia sexualis* (que se constitui a partir do século XIX), delimitando-as como duas formas distintas de organizar as relações entre o poder, a verdade e o prazer.[4] Já entre 1977 e 1978, com o curso *Sécurité, territoire, population*[5] no *Collège de France*, Foucault, ao analisar a complexidade da economia das formas de governar que são reformuladas entre os séculos XVI e XVII, faz uso da expressão "artes de governar". Finalmente, o terceiro sentido faz-se presente na recuperação dos escritos de Foucault sobre a literatura, o cinema, a pintura, a fotografia e a música, ainda que o tema da arte não seja explicitamente sistematizado.

Assim, como podemos compreender o envolvimento de Foucault com a arte? Certamente não definindo-o como mais um historiador da arte. Foucault não escreveu compêndios nos moldes dos estudos históricos habituais, mesmo em filosofia. Aliás, uma das interpretações consensuais sobre a obra de Foucault é que seu pensamento não se constituiu segundo o modelo dos grandes sistemas da tradição filosófica, nos quais a história é identificada como progressiva, contínua e linear, e nos quais o conhecimento filosófico é demarcado segundo campos de investigação restritos. Ademais, Foucault jamais se apresentou como um especialista, como um crítico de arte. Destacando seus escritos sobre a pintura, ele inclusive chega a mencionar em sua conferência sobre Édouard Manet que não era um profundo conhecedor do assunto. Modéstia, ou prudência,

1 * Mestre em Filosofia pela PUC/SP.

2 REVEL, J., *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008, pp. 16-17.

3 FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité, I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. *História da Sexualidade,* I. *A vontade de saber.* Trad. de. Revisão técnica de José Guilhom Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

4 Na antiguidade grega, a *ars erotica,* como experiência constituída como segredo, transmitida por iniciação para aqueles que se mostrassem dignos. No ocidente, a *scientia sexualis*, a partir do século XIX, como "ciência do sexo".

5 FOUCAULT, M., *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978.* Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart. Paris, Gallimard/Seuil, 2004.

é fato inegável, porém, que Foucault escreveu inúmeros artigos sobre arte, manteve um profícuo diálogo com muitos pintores e escritores, além de apreciar e comentar, em muitas de suas entrevistas, filmes, livros e obras plásticas que o agradavam, ou que de algum modo o surpreendiam, ou seja, Foucault, comprometido com a arte de seu tempo, insere-se na tradição crítica instaurada por Denis Diderot (1713-1784) no século XIX.

Observando, no entanto, os escritos de Foucault sobre a pintura, é possível identificar que eles não são somente de circunstância – como os catálogos de exposição, as críticas de edição de livros e as entrevistas – eles ora são estudos realizados com fins específicos – *La peinture de Manet* e *Ceci n'est pas une pipe* – ora estão inseridos em obras – tais como *Les mots et les choses, L'archéologie du savoir* e *Historie de la folie.* A pintura, assim, revelada por Foucault em apresentações, seminários, ensaios e em seus livros, participa do decurso de toda a trajetória de seu trabalho filosófico e demonstra o vínculo da reflexão foucaultiana com a arte do passado o ancoramento de sua estética com o debate histórico de noções como autoria, ruptura e originalidade, ainda que Foucault não as conceba do modo usual.

Há uma ligação, por exemplo, entre os estudos de Foucault, nos últimos anos de sua vida sobre a *pahrrêsia* e a *áskesis* grega e sua pesquisa sobre as artes visuais[6]- ainda que Foucault não produza mais textos específicos sobre a pintura depois de 1977 - pois tanto a conferência sobre a pintura de Édouard Manet, como as investigações de Foucault sobre as práticas ascéticas gregas contribuíram para o desenvolvimento de sua noção de estética da existência. Ademais, o artigo, produzido em 1982, sobre o fotógrafo Duane Michals, tece relações entre a pintura e a fotografia na reflexão sobre a importância da possibilidade da livre produção de imagens na constituição de um sujeito livre.

Já em relação ao impacto e à influência dos escritos de Foucault acerca da arte sobre seus contemporâneos, é possível, por exemplo, articular os estudos de cultura visual contemporânea ao seu pensamento. Conforme Michele Cometa, algumas "noções estratégicas" que sustentam o próprio estatuto disciplinar da área são oriundas da analítica foucaultiana.[7] A primeira corresponderia

6 As questões da visualidade e do espaço são tratadas em alguns cursos ministrados por Foucault no *Collège de France* durante a década de setenta. Mas, somente em *O governo de si e dos outros* - curso de 1983 - Foucault problematizará novamente a pintura, traçando relações entre a arte moderna e as escolas antigas gregas de pensamento, como o epicurismo e o estoicismo.

7 COMETA, M., "Modi dell' ékphrasis in Foucault", in COMETA, M. e VACCARO, S. (Curs.), *Lo sguardo de Foucault*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 37-61.

à noção de "representação clássica" (formulada por Foucault em seu estudo sobre *As meninas* de Diego Velásquez), colocando em questão a teoria da arte sobre o *Noveccento.* A segunda corresponderia à noção de "dispositivo visual", que analisaria as implicações sociais do panoptismo. A terceira corresponderia à noção de "regime escópico" – desdobrada nos conceitos de "hegemonia visual" e "ocularcentrismo"[8], utilizada por autores como Jonathan Crary e Martin Jay.[9] A quarta corresponderia à uma teoria do olhar em Foucault com a qual ele responderia a Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan e Roland Barthes. E, por fim, a quinta noção corresponde ao tema da "materialidade da pintura", nos estudos de Foucault sobre Édouard Manet.[10]

Ademais, numerosos pensadores da arte, tais como os americanos Svetlana Alpers (1936), Willian Thomas John Mitchell (1941) e Donald Preziosi (1941), além do romeno Victor Stoichita (1949), foram inegavelmente influenciados por Foucault, tanto por sua concepção acerca do tardio *Noveccento*, bem como em relação ao seu tratamento da secular noção de *ut pictura poësis.* E outra importante contribuição de Foucault para a cena da arte contemporânea, deve-se sem dúvida à sua reavaliação da noção de *ékphrasis.* Estabelecendo os pressupostos teóricos da análise do visível a partir de uma perspectiva não exclusivamente artística, Foucault, ao tratar do olhar médico em *Naissance de la clinique,* por exemplo, questionou a crença de uma "tradução imediata do visível ao dizível", na passagem do sintoma visível ao diagnóstico,[11] já que a analítica foucaultiana não toma o discurso, ou a visão, separadamente. Segundo Cometa, um texto de Foucault que demonstra essa posição é "Les mots et les images".[12] Texto no qual Foucault tece comentários acerca da importância da obra de Erwin Panofsky. As descrições de Panofsky do funcionamento entre o dis-

8 A noção de "ocularcentrismo" indica o momento histórico de uma cultura na qual a visão é privilegiada como forma de apreensão e conhecimento do mundo em detrimento dos outros sentidos perceptivos. Segundo Martin Jay, por exemplo, muitos filósofos franceses contemporâneos enfatizariam a importância do visual em seus sistemas de pensamento – tais como Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille, François Lyotard, Roland Barthes e Michel Foucault. Jay, entretanto, afirma que Foucault realizaria uma crítica da "hegemonia" do visual a partir da modernidade na cultura ocidental, como em *Vigiar e punir*, através do estudo de práticas visuais *panópticas. Cf.* JAY, M., "Sous l'empire du regard: Foucault et le declin du visuel dans la pensée française du vingtième siécle", in HOY, D. C., Michel Foucault: lectures critiques, Bruxelles, De Boeck, 1989, pp.195-224.

9 A noção de "regime escópico" é instrumentalizada principalmente por Martin Jay, mas ela foi formulada por Christian Metz (1931-1993), um teórico do cinema. Ambos os autores, com algumas distinções, compreendem que um regime escópico é formulado historicamente a partir de um conjunto de práticas e discursos que constituem uma experiência visual. Essas práticas e discursos implicam certas relações de poder que produzem certos modos de olhar e ser visto. *Cf.* METZ, C., *Le Significant Imaginaire: Psychanalyse et Cinema,* Paris, Bourgeois, 1984.

10 Deve-se a Foucault a valorização da obra de artistas como Édouard Manet (através de sua leitura de *Olympia* e *Un Bar aux Folies-Bergère*), Diego Velásquez (através de sua leitura de *Las meninas*) e René Magritte (através de *Ceci n'est pas une pipe*). E deve-se à Daniel Defert, com a edição dos ditos e escritos (*Dits et écrits)*, a recuperação dos comentários de Foucault sobre Andy Warhol, Vassily Kandinsky, Mark Rothko e Paul Klee.

11 "traduzione immediata dal visible al dicible". COMETA, M., op. cit., p. 41. Tradução nossa.

12 FOUCAULT, M., "Les mots et les images" (1967), in *Dits et écrits I: 1954-1975,* p. 648.

curso e a figura revelariam a Foucault um confronto entre o "dizível e o visível no dizível",[13] ou seja, para Foucault, não haveria perfeita coincidência entre palavra e imagem.

Há contudo, para Cometa, um entusiasmo de Foucault pelas relações da pintura com a literatura, uma espécie de "crença" na *ut pictura poësis*. No primeiro capítulo de *Les mots et les choses*, por exemplo, Foucault demonstraria claramente sua simpatia para com a pintura.[14]

Como em *Naissance de la clinique*, Foucault, ao mesmo tempo em que anuncia os grandes temas do livro – o espaço, a linguagem, a morte e o olhar – também obriga o leitor a exercitar sua visão. Ele expõe as distintas maneiras de "ver" e de "dizer" implicadas na experiência da medicina classificatória – impregnada de "fantasias" – e no nascimento da medicina moderna – a qual permitiria a visão do "contorno nítido das coisas".[15]

Foucault demonstra que a medicina moderna somente pode se sustentar a partir do surgimento de uma nova linguagem a incidir sobre os indivíduos. Uma linguagem formulada com o exercício de um olhar que decifra a anatomia do corpo na sua concretude de ser biológico. Um olhar que ilumina o segredo guardado pelos corpos: a doença.

É possível, desse modo, constatar que a literatura ocupa uma posição de destaque dentre esses escritos, pois a literatura não somente compõe a epistémê de uma época, segundo a analítica foucaultiana, como também insinua-se sobre a escritura do filósofo, demarcando seu estilo.

Foucault, porém, segundo Cometa,[16] não procuraria inserir os discursos e práticas artísticas como mero suporte para sua genealogia. Para Cometa, ele consideraria a arte em seu poder criativo, pois a produção e a fruição de imagens fundamentalmente possibilitariam o prazer.

Seus textos sobre a pintura são descritivos, mas não em um sentido formalista, na medida em que a crítica formalista prescinde de conteúdos históricos – ou temas culturais – na análise das imagens, considerando apenas os fatores visuais, as formas em si mesmas. Foucault, ao contrário, tomou da iconologia de Erwin Panofsky o estudo sobre os sistemas de representação da arte ocidental: sua transmissão e mutação de significados, mesmo considerando, como também Panofsky o fez, os grandes mestres da história da arte.

13 "dicibile e visibele *nel* dicibile". COMETA, M., *op. cit*., p. 42. Tradução nossa.

14 FOUCAULT, M., *As palavras e as coisas*. *Uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 1981, p. 25. Citado por COMETA, M., *Ibid.*, pp. 42-43.

15 *Ibid.*, p. VIII.

16 COMETA, M., *op. cit.,* p. 44.

A estética foucaultiana era "particular",[17] conforme Blandine Kriegel, pois ainda que Foucault comentasse diferentes expressões artísticas, ele tomava a pintura com extremado interesse. A atenção que Foucault teria dispensado especificamente à pintura destoava do tratamento que ela recebia da intelectualidade naquele momento. Segundo Kriegel, apesar de Paris fervilhar com exposições de pintores como Pablo Picasso, Maria Helena "Vieira da Silva" e André Lanskoy, a pintura era considerada pela academia francesa, na época de Foucault, apenas um passatempo quando comparada ao cinema e ao teatro. Kriegel também lamenta que autores como Erwin Panofsky, Aby Warburg e Pierre Francastel – e Foucault foi leitor de todos eles – não fossem sugeridos nas universidades francesas naquele período.

Os escritos de Foucault, por isso, ajudaram o público francês a compreender as traduções de Warburg e Panofsky e a reavivar o interesse pela pintura do século XVII. Segundo Kriegel, exposições de Peter Paul Rubens, Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon, Valentin de Boulogne, foram bem recebidas naquele período graças ao "amador" amor de Foucault pela pintura.

Mas, Kriegel afirma que não foi somente por sua estética que Foucault destacou-se em seu tempo. Se a filosofia era observada como mero "dogma metafísico" pelas ciências humanas,[18XVIII] com a psicanálise e a linguística, Jacques Lacan, Roman Jakobson, Lévi-Strauss, Michel Foucault e o estruturalismo, aconteceu uma inversão: a filosofia toma a historicidade dos sistemas de pensamento (ou representação) ocidentais e cessa de curvar-se frente à epistemologia e à ciência.[19XIX] E apesar do estruturalismo reiterar uma nova operação de ordenamento das regras do conhecimento, para Kriegel, ele parece, como Foucault o faz, cantarolar uma "outra canção".[20XX] Uma canção que não busca o mero ajustamento entre o conhecimento e uma suposta verdade a ser encontrada no real. Desse modo, Foucault, como outros pensadores, não anunciaria uma nova ciência. Através da investigação histórica sobre a clínica, a psiquiatria, a antropologia, a sociologia, a economia, a biologia, a linguística e a arte, Foucault instauraria uma experiência inédita.

Desse modo, a figura do Foucault-filósofo, para Kriegel, não pode separar-se da figura de um Foucault-militante, pois se Foucault investigou a constituição da psiquiatria, o sistema penal,

17 "particulière", KRIEGEL, B., *Foucault aujourd'hui,* Paris, Plon, 2004, p. 11. Tradução nossa.

18 "dogme métahysique", KRIEGEL, B., *op. cit*., p. 13.

19 "Non pas la dissolution de la philosophie dans une épistémologie servante de la science, mais um système de traduction et de echangé des monnaies du savoir (…), les systèmes de représentation", *Ibid.* Tradução nossa.

20 "autre chanson", *Ibid.* Tradução nossa.

ou o *êthos* da antiguidade grega, foi para fazer ver e falar sobre aqueles infames homens desaparecidos na história: os loucos, os leprosos, os criminosos, os homossexuais, os anormais, os doentes. Todos os homens ignorados, invisíveis, ou esquecidos no tempo.

É possível, entretanto, observarmos a importância da pintura não somente como fonte de prazer e como objeto de fascínio para Foucault. Atualmente, passadas algumas décadas desde a morte do filósofo, recupera-se, em diferentes universidades e centros de estudos, a importância metodológica e conceitual da pintura em seu pensamento. Devido à publicação e a tradução recentes de alguns escritos inéditos de Foucault, a pintura, assim como a imagem, a visão – ou o olhar – e o espaço, são questões importantes para a renovação da leitura e análise do conjunto de sua obra.

Além disso, seja na área da historiografia e crítica da arte, seja nos denominados estudos de *Visual Culture*, é inegável a influência de Foucault para a compreensão dos modos pelos quais a produção artística participa de processos históricos e sociais. Michel Foucault inspirou uma geração de teóricos e críticos das artes plásticas (e também de artistas), principalmente nos anos setenta e oitenta, com suas publicações e seu ensino.

Destaca-se sua importância para Svletana Alpers, Michel de Certeau, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Blandine Kriegel, Judith Revel, Rosalind Krauss, Jonathan Crary, Gary Shapiro, Timothy J. Clark, Michael Fried, Yve-Alain Bois, Thierry de Duve, Nicolas Bourriad, Hal Foster, Douglas Crimp, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman. Especialmente seus conceitos de arquivo, arqueologia, dispositivo, *epistémê*, formações discursivas e não discursivas, acontecimento, espaço, heterotopia, resistência, modernidade e verdade.

A obra de Foucault, além disso, fornece não somente conceitos, mas sobretudo uma metodologia histórico-filosófica para a reflexão sobre a arte. Foucault, por exemplo, examinando o discurso e as práticas – os dispositivos – delimita a pintura como uma figura exemplar dos lugares de visibilidade, na medida em que ela permite o diagnóstico das condições de possibilidade de toda configuração visível. Com *Las meninas,* por exemplo*,* demonstra que a pintura manifesta a *epistémê* clássica, podendo ser analisada como as meditações cartesianas. Foucault atesta que a filosofia, nesse momento, toma o homem como referência e questiona o próprio caráter das representações. Ademais, a antropologização anunciada no quadro de Velásquez, com sua ausência do sujeito,

prenuncia o aparecimento da próxima *epistémê.* A pintura, por isso, se constitui também como um modelo de uma nova configuração do saber.

Desse modo, Foucault não buscaria restituir o mundo com sua estética, Foucault denunciaria a ilusão ocidental de que haveria uma tradução imediata entre o visível e o dizível.

Logo, se Foucault precisou conceber uma nova historicidade, uma nova filosofia, para investigar nossa modernidade, também a ele foi necessário conceber uma nova estética. Uma estética inserida em um contexto diferenciado; todas as relações entre o campo textual, o campo visual, as práticas e e as instituições devem ser criticadas para que possamos pensar a nós mesmos em nossa atualidade. Um pensamento que, entre a história e a epistemologia, entre a história da arte e a estética, entre a pintura e o pensamento, pergunta não somente pelo lugar que o homem ocupa hoje no mundo, mas fundamentalmente, pelo lugar que ele poderia ocupar.

Michel Foucault não pode deixar de ver e dizer senão a partir de sua época, a partir de seu solo histórico. Contudo, sua estética da imagem constitui um instrumento de luta contra a**s diferentes segregações a que estão sujeitos os homens. Foucault elabora uma estética-política, admitindo o caráter histórico da verdade do discurso e também da própria imagem. Ainda que não procure desvendar sua verdade – Foucault não está preocupado com a validade, com a verdade ou falsidade dos discursos, mas com seus efeitos – Foucault não é indiferente à força ética e política da imagem.**

Referências Bibliográficas:

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1969. Trad. de Salma Tannus Muchail. *As palavras e as coisas*. *Uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 1981.

_____, "Les mots et les images" (1967), in Dits et écrits I: 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001, pp. 648-651. Trad. de Elisa Monteiro. "As Palavras e as Imagens", in *Arqueologia das ciências e história dos Sistemas de Pensamento*, Coleção "Ditos & Escritos", vol. II. Org. e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2000, pp. 78-81.

COMETA, Michele, "Modi dell' ékphrasis in Foucault", in COMETA, Michele e VACCARO, Salvo (Curs.), *Lo sguardo de Foucault*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 37-61.

KRIEGEL, Blandine, *Foucault aujourd'hui*, Paris, Plon, 2004.

REVEL, Judith, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008.

Arte Moderna e Cinema Novo: Contrução Imagética de um Nordeste Estereotipado

Nycolas Albuquerque[1]

1. Apresentação

Este trabalho visa entender a construção imagética sobre o nordeste e seu povo, a origem e invenção desta identidade, como a região ainda é vista como arcaica, e quem se beneficia com isto.

É sobre a representação, identidade e imagem do Nordeste que o trabalho fundamenta-se. Não quero construir a região como vítima, e sim entender a construção imagética da região ou a complexidade em criar outros discursos. Entender para quem serve o discurso do nordeste atrasado.

Não cabe a este trabalho fazer análises técnicas dos valores artísticos agregados a cada filme que fala do Nordeste. Pretendo aqui analisar a imagem que vem sendo repetida, uma vez e outra vez, de forma preconceituosa e estereotipada que cria valores e tradições nas artes.

A importância deste trabalho é pleitear, e não indicar, uma outra representação para o nordeste, que não a que se repete. Trata-se de uma outra imagem que possa servir à sua população de modo a não criar vínculos com o atraso ou somente o passado. É através das artes que o país "conhece" o Nordeste. É por modos artísticos que o nordeste comunica-se e expressa-se.

2. O que a Arte Moderna tem haver com isso?

No inicio do século XX foi uma época em que se começou a discutir a questão da identidade brasileira. Era um acelerado processo de desenvolvimento do nacionalismo. Isso porque o pós 1ª Guerra Mundial foi determinante para que as nações tomassem posturas mais definidas sobre as identidades nacionais (CHARNEY; SCHWARTZ.2001). As fronteiras estavam cada vez mais próximas e o mundo estava se ligando cada vez mais rápido. A questão da identidade era fundamental para entender o seu lugar naquele momento.

1 Professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá

Quando, no Brasil, se discute os novos caminhos identitários da sociedade brasileira industrial; as artes assumem um importantissimo papel social nessa identificação. A Arte Moderna vem para possibilitar novas formas de expressão. A arte vai operar como catalisadora para definição de uma identidade nacional. As obras de arte ecoam em todo o social produzindo sentido e significados.

Ao contar esta história, a Arte Moderna desabrocha num momento de embate entre classes sociais, a luta pelo poder entre a nova classe emergente brasileira, a classe industrial, e a antiga aristocracia (AGRA.2004). Uma disputa pela visibilidade. Elas descobrem na arte uma poderosa arma para conquistar espaço, conquistar poder. Dessa luta de classes quem se fortalece numericamente é a que possui menos voz: o povo. Este acaba por revelar as distâncias produzidas no novo cenário mundial, onde os abismos ficam mais nitidos.

O embate entre o proletáriado e os novos burgueses-industriais vai se definindo cada vez mais. A burguesia industrial começa lentamente a se colocar mais presente na sociedade e determinar gosto, comportamento e demanda (CAUQUELIN.2005)[2]. É ela que com poder aquisitivo vai compor o panorama para o florescimento da Arte Moderna no país.

A tentativa era que esse investimento fortalece-se e consolida-se a cidade de São Paulo como o espaço de pertencimento e desenvolvimento da Arte Moderna no país. A luta para colocar São Paulo como representante da arte moderna era uma luta de um espaço sobre o outro: de uma São Paulo industrial contra um Rio de Janeiro colonial (ZILIO.1997).

Era a luta pela hegemonia nacional, na consolidação de um espaço que representava o progresso da nação, onde a modernidade vai encontrar um terreno fértil para o seu desenvolvimento. A preocupação não era somente a abertura do mercado de arte, era mais a valorização de um espaço que deveria servir de modelo para o resto do país. São Paulo deveria indicar o rumo que uma nação desenvolvida deveria seguir.

A luta dos modernistas era tambem uma luta para transferir o centro cultural e artistico do país, da cidade do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo. Mário de Andrade (*apud* FABRIS.2006) acreditava que a arte que buscava uma identidade nacional deveria abordar temas que refletissem a nossa cultura. A arte deveria tratar de temas nacionais e não de temas alienigenas. Para se extrair o que de mais puro a nação tinha, era necessário antes de tudo entender os processo

2 CAUQUELIN não fala especificamente do Brasil, mas do processo que culminou na independência das artes com relação ao antigo modelo, essa independência aconteceu aqui no Brasil também.

de colonização e identificar as partes não afetadas por ele, ou seja procurar um lugar onde não tivesse sido influenciado pela cultura europeia.

O Movimento de Arte Moderna no Brasil precisava encontrar a sua identidade nacional; o que definiria nossa população, o que representaria ser brasileiro, um brasileiro moderno, mas sem a cara e cores de uma Europa. As grandes metrópoles brasileiras eram européias demais, devido ao processo de imigração, percebeu-se que para encontrar a nacionalidade intocada, por outras culturas, era necessário adentrar o interior do país e procurar uma identidade que não fora afetada pela modernidade vinda do Atlântico, a Europa[3].

É nesse sentido que o Movimento Modernista no Brasil vai criar uma imagem do brasileiro, aquela imagem em que se reconheça o valor da cultura nacional[4]. Neste cenário o Nordeste surge como esse lugar intocado, int(c)acto.

3. Nordeste, berço de uma identidade?

Assim a Arte Moderna acabou servindo à construção da imagem desse nordeste arcaico, imagem que é subjetivada, principalmente, por sua população. Ela fornece material para que seja naturalizada a luta de forças e domínios de poder de uns sobre outros. A região surge como intocada pela modernidade, pela imigração e fortalece ainda mais a imagem de progresso que São Paulo carregava.

Como as grandes metrópoles se assemelhavam muito aos grandes centros europeus, a necessidade de encontrar a nacionalidade vem da necessidade de diferenciar um espaço de outro. As semelhanças são abandonadas para dar lugar às diferenças, para dar lugar aquilo que lá, na Europa, não se encontrava: O Sertão.

Então, era preciso encontrar um interior que preenchesse todas as lacunas não tocadas pela modernidade, pelo espírito burguês. É aí que o nordeste surge como tema para a Arte Moderna. Como o interior do nordeste não estava se tornando europeu como São Paulo, e mantinha todas as condições para de lá sair a "verdadeira" cultura brasileira, intocada.

3 Neste período o Brasil já estava sob grande imigração de diversos povos do mundo inteiro, que se concentravam principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e os estado da Região Sul.

4 Ironia ou não, foi seguindo o exemplo da Semana de Deauville, que Di Cavalcanti, sugere fazer a Semana de Arte Moderna de 22. Segundo ele "a nossa semana, seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulista" (apud.FADEL.2006p.49). Mas, para José Lins do Rego, o modernismo fez muito barulho e agradou a ricos e esnobes, derrubou ídolos para construir outros ídolos, fórmulas e preconceitos. Mas, não passou de uma alegoria do mundinho de Paris. (ALBUQERQUE.2009)

O regionalismo que vai surgir daí não vai somente diferenciar uma região da outra, mas vai colocar as duas regiões, Norte e Sul, como antagônicas, como extremamente opostas. Eleger um símbolo de brasilidade que fosse o contrário daquilo que era a Europa moderna. Criar e exagerar características para marcar melhor o contraste e assim maximizar o efeito de distanciamento entre uma e outra região, principalmente Sul X Norte, ou seja Sudeste x Nordeste.

Toda a cultura tradicional do nordeste acaba servindo para limitar a representação e as formas como se vê o mundo daquela região. Com o medo de perder o precioso passado, o discurso tradicionalista faz com que sempre tenhamos que voltar ao antigo para emergir o sentimento de valorização. A importância da preservação desse passado pelos sujeitos faz com que cada um seja um pouco responsável pelo seu não desaparecimento, muitas vezes esse passado é representado pelo folclore.

4. As Verdades do Cinema Novo

A Arte Moderna no Brasil conseguiu criar uma tradição artistica que influenciou toda uma nova geração. E dentre esses novos artistas estão os cinemanovistas. O Cinema Novo pode ser considerado um herdeiro do Movimento de Arte Moderna (ROCHA.2003)[5], de todas as expressões artisticas do Modernismo, a que ainda era uma lacuna era o cinema, considerado por alguns como um Modernismo Tardio (XAVIER.2003), o Cinema Novo dialogava em algumas das questões mais importantes para a Arte Moderna.

Assim como o Movimento de Arte Moderna queria construir uma imagem, uma identidade nacional, o Cinema Novo tambem queria quebrar com o modelo vigente, de produção comercial[6]. Sua principal critica era para com os filmes da Chanchada.

Assim, o Cinema Novo estabelece uma recusa ao padrão industrial voltado para a reprodução das aparências[7] (ROCHA.2004). Não bastaria o melhor cinema político tematizar problemas da vida social, era preciso inventar uma nova maneira de conduzir os dramas, não caindo numa

5 Ismail Xavier no prefacio do livro de Glauber Rocha

6 Foram os padrões industriais na produção de arte que fizeram com que no ano seguinte à criação do MASP em 1947, seja criada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (onde as chanchadas eram produzidas), por Francisco Matarazzo Sobrinho, que tinha a proposta de fazer um cinema com padrões internacionais, um cinema comercial que lotasse as salas de exibição. Neste caso, com os padrões Hollywoodianos, um padrão internacional no qual reside a grande crítica do Cinema Novo. Para eles, o mercado deveria ser protegido dos estrangeiros. Deveria se promover uma mudança radical no que a população estava vendo, reduzindo ou acabando com as chanchadas e diminuindo a exibição de filmes estrangeiros.

7 Glauber Rocha considera a produção de Chanchada como comercial e alienante, para ele a utilização de grandes estúdios nas filmagens (seus cenários e iluminação) e temática hollywoodiana somente reforçada a nossa situação de colônia, o cinema brasileiro deveria em cima de suas condições (subdesenvolvimento) realizar um cinema mais próximo da realidade nacional.

estrutura reducionista voltada para a reprodução de preconceitos em detrimento do esclarecimento das questões sociais.

A estética do Cinema Novo surge conceitualmente junto com a inabilidade de se fazer um cinema com técnica. O Brasil, subdesenvolvido, não conseguiria fazer um cinema técnico. Então, se abandonava a técnica em prol de um conteúdo, chegando ao ponto que qualquer caminho na direção da técnica era visto como cinema comercial[8].

A arte cinematográfica passaria a ser revolução e o artista assumiria o papel de salvador. Seria ao mesmo tempo um criador, um intelectual, um político e um cientista, buscando através da disciplina controlar as "massas ignorantes" baseado em seus valores morais. Eles queriam mostrar a realidade do Brasil para os brasileiros. Assumem a função de tirar o nordeste da alienação provocada pela burguesia, e como resultado disso a linguagem de como se comunicar com o povo apareria[9].

Para Paulo César Saraceni (VIANY.1999.p.08) "o cinema novo é uma questão de verdade". Já Ismail Xavier (ROCHA.2003), diz que a questão da verdade no cinema está longe de se resumir à aplicação de uma grade de conhecimento obtida nos livros de sociologia. O pouco conhecimento que se tinha da região era obtido através de informativos, quase nunca em loco[10].

Fazendo essa opção pela miséria, pelo estado medieval, eles acabam por não afirmar a vida, mas sim o sacrifício da vida. O intelectual acaba tendo uma visão sacerdotal da militância. Ele cria modos, imagens e verdades, para legitimar a sua luta, o seu sacrifício.

A repercussão internacional do Cinema Novo deu a ele o estatuto de verdade[11] sobre o Brasil, sobre a identidade nacional e regional. Foi sedimentado uma imagem do nordeste atrasado, arcaico e medieval. A visibilidade dada as produções fora do país, institucionalizaram o nordeste como região selvagem, satisfazia o olhar estrangeiro sobre as sociedades subdesenvolvidas.

8 Para Glauber (ROCHA.2003) Foi a exibição de Aruanda na Bienal de 1961 que deu respostas de como deveria ser a estética do Cinema Novo, um cinema artesanal, onda a luz era estourada, a câmera era na mão e deveria se filmar a realidade na sua forma mais pura, sem incrementos técnicos, o cinema deveria ser o reflexo da sociedade. Um país subdesenvolvido deveria ter um cinema feito de forma subdesenvolvida.

9 "O bom cinema descobre a sua linguagem no momento em que descobre o real" (ROCHA.2003.p.21).

10 Um bom exemplo disso está no filme de Nelson Pereira dos Santos: Mandacaru Vermelho (1961). Quando a produção resolveu gravar, primeiramente, Vidas Secas (1963) no sertão da Bahia, fronteira com Pernambuco, eles pouco conheciam sobre a região. Chegando lá, esperavam encontrar o sertão imagético que fora construído em seu roteiro. Mas, a realidade foi outra: a Cidade de Juazeiro estava verde, era o inverno chuvoso, o sertão não condizia com aquele que queriam mostrar e a solução foi improvisar outro roteiro e gravar outro filme, foi ai que veio Mandacaru Vermelho. Somente dois anos depois é que Nelson Pereira dos Santos iria conseguir gravar Vidas Secas.

11 A verdade do Cinema Novo está entrelaçada a verdade do Movimento de Arte Moderna. Não foi uma confecção dos cinemanovistas, foi uma herança intelectual que possibilitou a eles construir sua estética e trabalhar a realidade dos seus temas (cangaço, messianismo, por exemplo) com tratamento diferenciado do que foi dado pela Arte Moderna.

Portanto, a verdade está diretamente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a suportam. É produzida para fortalecer a dominação de um grupo sobre outro. Para Foucault podemos "Por verdade, entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados" (FOUCAULT.2008.p.14). São esses enunciados que pela regularidade, criam um discurso já subjetivado e institucionalizado pela população, o nordeste é visto e revisitado de modo a não romper com o imagético que o alimenta. Neste caso, reforça-se o poder que dele se sustenta.

Para os cinemanovistas a arte não deveria só representar o real, mas explicar a realidade. Ela deveria ser o reflexo de uma psicologia social. O cinema deveria despertar a população para sua real situação e que munidos desse conhecimento a revolução seria evidente.

5. Ainda vejo os ecos. (Conclusões)

O Nordeste ainda é visto na reprodução que o cinema faz da região. Pouco o olhar foi transformado sobre o ainda "norte-leste" violento, miserável, sertanejo. Assistimos os mesmo padrões, estereótipos, clichês e enunciados utilizados para se falar de nordeste desde o Movimento de Arte Moderna e o Cinema Novo.

O nordeste sempre é pensado no aspecto interiorano e do sertão, sobretudo de forma antimoderna. A confecção de outra visibilidade para a região é impossibilitada pelo acúmulo de imagens estereotipadas e a repetição constante de clichês sobre a região.

São regras repetidas inúmeras vezes com a intenção e vontade de se tornar realidade, verdade. Além de perpetuar as diferenças entre as regiões no país, legitima-se a distinção do nordeste como do necessitado de caridade e ajuda governamental.

As alegorias criadas sobre esse espaço não provocam sentido revolucionário, pelo contrário, eles disciplinam comportamentos e corpos, elas limitam a experiência, concentram toda uma possibilidade de representação em poucos estereótipos que de tão arraigados na sociedade sempre são arrastados, trazidos à tona.

Bibliografia

AGRA, Lucio. História da Arte do Século XX: idéias e movimentos. 2ª Edição. Editora Anhembi Morumbi, 2004..

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de Jr. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª Edição. Editora Cortez, 2009. São Paulo-SP.

ARGAN, Giulio Carlo. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. Arte Moderna. Ed. Companhia das Letras, 1992. São Paulo – SP.

BERNARDET, Jean Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 até 1966. Ed. Companhia das Letras, 2007. São Paulo - SP.

CANCLINI, Nestor García. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. Culturas Híbridas- Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4ª Edição. Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 2003. São Paulo – SP.

CAUQUELIN, Anne. Tradução: Rejane Janowitzer. Arte Contemporânea: Uma Introdução. Ed. Martins Fontes, 2005. São Paulo – SP.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org.) Tradução: Regina Thompson. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. Ed. Cosac & Naify, 2001. São Paulo – SP.

COELHO, Teixeira. Moderno Pós Moderno. 4ª Edição, Ed. Iluminuras, 2001. São Paulo – SP.

DAMATTA, Roberto. O que faz do brasil, Brasil. Ed. Rocco, 1986. Rio de Janeiro - RJ.

DELEUZE, Gilles. *Conversações.* Trad. Miguel Serras Pereira. Editora Fim de Século. Lisboa – Portugal, 2003.

FABRIS, Annatereza. Org. Annatereza Fabris. Critica e Modernidade. Ed. ABCA : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. São Paulo – SP.

FADEL, Sergio. Arte Moderna no Brasil – O Olhar do Colecionador. Edições Fadel, 2006. Rio de Janeiro – RJ.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7 Edição. Editora Forense Universitária. Rio de Janeiro/RJ. 2009a.

_____. *A Ordem do Discurso.* Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18ª Edição. Edições Loyola. São Paulo - SP, 2009b.

_____. *Ditos e Escritos vol.3 Estética: Literatura e Pintura;Musica e Cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. 2ª edição. Editora Forense, 2006. Rio de Janeiro - RJ.

_____. *Microfísica do Poder.* Trad. Roberto Machado. 25ª Edição. Edições Graal. Rio de Janeiro – RJ, 2008.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão.* Trad. Raquel Ramalhete. 36ª Edição. Editora Vozes. Petrópolis - RJ, 2009c.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. 2ª Edição. Editora Paz e Terra, 1996. São Paulo - SP.

LECHTE, John. *Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade.* Trad. Fábio Fernandes 2ª Edição. Editora DIFEL. Rio de Janeiro – RJ, 2002.

MOURA, Milton. *O Genocídio do Nordeste 1979-1983 CPT.CEPAC.IBASE.* Editora Mandacaru. São Paulo - SP, 1988.

RIOS, Kênia Sousa. *Campos de Concentração do Ceará: isolamento e poder na seca de 1932.* Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará. Fortaleza – CE, 2001.

ROCHA, Glauber. Revisão critica do cinema brasileiro. Ed. Cosac & Naify, 2003. São Paulo - SP.

_____. Revolução do Cinema Novo. Ed. Cosac & Naify, 2004. São Paulo - SP.

VIANY, Alex. O Processo do Cinema Novo. Editora Aeroplano, 1999. Rio de Janeiro - RJ.

XAVIER, Ismail. O olhar a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. Ed. Cosac & Naify, 2003. São Paulo - SP.

ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari. 2ª Edição. Editora Relume-Dumará, 1997. Rio de Janeiro - RJ.

O que é a fotografia hoje?

Paula Cabral Tacca[1]

> A fotografia não se destina sempre estritamente apenas às representações "terrestres e humanas" que sempre lhe foram reconhecidas. A foto também pode nos fazer decolar, fazer o real oscilar em direção ao irrepresentável mais fundamental e mais experimental, pode nos revelar seu 'ser-anjo', esquecido ou oculto com demasiada frequência. (DUBOIS, 1990, p.268)[2]

O que é uma fotografia hoje?

Para tratar desta questão, nesta comunicação, vou resgatar algumas exposições que colocam tal pergunta.

Recentemente, duas grandes instituições museológicas, O *International Center of Photography*, em Nova Iorque, e o *Centre Georges Pompidou*, em Paris, apresentaram ao público exposições que carregavam de alguma forma a pergunta feita acima em seu próprio título, tanto quanto propunham o debate e o pensamento sobre o que é uma fotografia hoje.

Trata-se das mostras intituladas *What is a photograph?*[3], com curadoria de Carol Squiers e *Qu'est-ce que la photographie?,* com curadoria do *Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle* (MNAM / CCI), Karolina Ziębińska-Lewandowska e Clément Chéroux.

Começo falando de *Qu'est-ce que la photographie?*[4]*,* que é dentre todas as que trago, a que mais se preocupa em discutir e debater a questão ontológica do meio. Na verdade, como as outras, de suas diferentes maneiras, e a partir de diferentes produções e artistas, chega à conclusão de que

1 Doutoranda em História da Arte
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ UNICAMP
Bolsista da fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

2 DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outos ensaios.** 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1998.

3 SQUIERS, Carol. **What is a photograph?** New York: International Center of Photography and Delmonico-Prestel, 2014.

4 CHÉROUX, Clément et ZIEBONSKA-LEWANDOWSKA Karolina. **Qu'est ce que la photographie?** Paris: Editions du Centre Pompidou, 2015.

a questão proposta, "o que é a fotografia?" é uma questão que pode ser respondida de várias maneiras, de acordo com contextos, tempos e discursos diversos. A verdade é que a fotografia é permeável desde sempre e muitos esforços teóricos para tentar defini-la e classificá-la, em algum momento se perdem, pois eis que novas produções surgem para derrubar as determinações teóricas.

No caso específico de *Qu'est-ce que la photographie?* É um pouco das múltiplas respostas a essa pergunta, dada por artistas que conscientes ou não de estarem fazendo um trabalho que discute o meio, e que prova a porosidade e maleabilidade do fotográfico é que os curadores pretendem mostrar.

A exposição divide-se em blocos temáticos e subtemáticos, trazendo cada um deles a produção de um artista que gira em torno da pergunta carro-chefe da exibição.

Assim, artistas como Denis Oppenheim (Reading Position for Second Degree Burn, 1970), Joseph Beuys (Sans Titre,1963), Man Ray (Boîte d'allumettes (Ouverte et Fermée), vers 1960), entre outros tem obras essenciais atuando na exposição para demonstrar o que podemos perceber como diferentes e relativas ontologias do fotográfico.

*What is a photograph?,*traz à cena artistas muito recentes e alguns que já na década de 70 utilizavam a fotografia em sua produção, rompendo com qualquer ideia de meio simplesmente mecânico, maquínico e documental.

É o caso, por exemplo, de Lucas Samaras, que tem os trabalhos mais antigos dentre todos os que a exposição apresenta, imagens que datam de finais da década de 60 até meados da década de 70.

Samaras é um dos primeiros artistas a fazer uso da polaroide de maneira não documental, inserindo a câmera e seus processos no discurso de sua produção que já vinha sendo construída no campo do escultural, do pictórico e da performance. A princípio, usando uma polaroide 360, o artista interferia na superfície da imagem produzindo pontos e marcas de tinta que encobriam detalhes mundanos e banais e as áreas fora de foco. Essas marcas repetiam ou se assemelhavam muitas vezes, elementos que compunham seus objetos esculturais cacos de vidro, lâminas de barbear, penas, contas...

Em 1973, a Polaroid Corporation dá a Samaras seu novo modelo, a Polaroide SX-70 que tinha como característica o fato de a emulsão permanecer maleável enquanto a imagem se formava, o que permitia a ele manipular o processo de feitura dessa imagem, através da pressão contra a pele

plástica que recobria o suporte. Dessa maneira, seu próprio corpo se tornava maleável e moldável, num processo criativo que tinha um resultado carregado de subjetividades e significações próprias do artista (que afirma que as fotografias remetem aos seus medos, narcisismos e memórias.

Segundo ele também, a polaroide foi uma alternativa ao happening em moda na época. Ele diz: “ela me permite desenvolver meu happening num tempo próprio e apresentá-lo quando pronto, sem riscos de erro”.

Além dele, artistas como Marco Breuer, Letha Wilson, Gerhard Richter, Matthew Brandt, Marlo Pascual, dentre muitos outros, tem suas produções apresentadas de maneira fundamental para que a grande gama de possibilidades de uso da fotografia na arte contemporânea seja percebida de maneira clara e sensível pelo espectador.

Fronteiras Incertas , de curadoria de Helouise Costa, propôs o debate sobre o esgarçamento das fronteiras entre as artes, as épocas , as territorialidades e indivíduos produtores de obras de arte que de alguma forma são perpassadas pelo fotográfico ou constituídas essencialmente por ele, com destaque para o conjunto de produções experimentais polonesas, pertencentes ao acervo da instituição em diálogo com outras obras da coleção do próprio museu e especialmente com coleção de Edemar Cid Ferreira, até então sob custódia do MAC USP.

Os caminhos seguidos pela curadoria, são facilitadores da visualização da relações entre as diferentes obras e artistas, assim como possibilitadores de uma visão ampla e aprofundada sobre a fotografia brasileira e estrangeira contemporânea. Além da coleção experimental polonesa, artistas como Joel-Peter Witkin, Jan Saudek, Cris Bierrembach, Waldemar Cordeiro, entre muitos outros nomes conhecidos e emergente fizeram parte da mostra

Fotografia/não fotografia, de curadoria de Rejane Cintrão, que aconteceu na sala II do MAM, entre fevereiro e março de 2001 e trouxe obras do acervo, demonstrando a diversidade da produção contemporânea de fotografia experimental no Brasil e propondo a reflexão e o debate sobre possibilidades expressivas que a fotografia como suporte e veículo apresenta, em especial através da produção de artistas “não-fotógrafos”. A proposta inicial da exposição veio com o convite para a mostra Fotolatina, que aconteceu no México no ano anterior. A curadora realizou então a mostra, na sala II do MAM, ampliando um pouco o número de obras, com produções que não puderam, por questões logísticas estar na versão mexicana da exposição.

Essa obras e artistas eram relativamente recentes no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que só a partir da entrada de Tadeu Chiarelli como curador-chefe, em 1996, amplia seu acervo fotográfico, abrindo espaço para obras e artistas que produziam de maneira mais experimental. Até então, a coleção do museu segui por um viés muito mais documental e foto-jornalístico. A exposição foi então uma das formas de apresentação e de legitimação desse outro caminho que acervo passava a abarcar, em complementaridade com a coleção já existente.

O que nos importa ao mostrar a diversidades de propostas e produções dessas mostras – que aqui mostro dentro de um recorte bem seletivo,– é apontar que todas elas nos levam a um mesmo lugar que é o fato de essas instituições, conceituadas, carros-chefe no que tange à efervescência e legitimação da arte contemporânea, entenderem cada vez mais o discurso da arte contemporânea como um discurso inespecífico, amplo, carregado de ambiguidades e subjetividades e marcado por obras que escapam às classificações e enquadramentos. As fotografias fazem parte de esculturas, que fazem parte do fotográfico, que remetem à pintura e que são muitas vezes instalações e performances.

Essa eclosão ou explosão- como queiramos entender –, que começa acontecer com a produção artística desde meados dos anos 60-70, tenha, talvez, no que se refere aos museus, seu marco inicial na Paris de final dos 80, quando o museu de arte moderna da cidade apresenta a exposição 'Eles se dizem pintores, eles se dizem fotógrafos'[5].

Já no texto de abertura do catálogo, Suzanne Pagé, reconhecida historiadora da arte e curadora que foi responsável pelo museu entre 1973 e 2006 (sendo agora diretora artística da fundação Louis Vitton) e curadora de duas Bienais de Veneza, afirma que a mostra, de curadoria de Michel Nuridsany, tem por objetivo propor o debate sobre uma situação não possível de enquadrar em palavras, categorias e lugares; a produção de artistas que libertam a fotografia de olhares e compreensões limitadores e conservadores sobre o fotográfico.

No campo teórico, principalmente, desde a década de 90, quando alguns pesquisadores e pensadores, vêm tentando definir o que acontece com o fotográfico quando se insere nesse discurso, - o da arte contemporânea - muitos deles fizeam um vão esforço, partindo para uma tentativa de definição ou classificação para esse tipo de produção, demonstrando nada mais do que o fato de

5 NURIDSANY, Michel. **Ils se disent peintres, ils se disent photographes**. Paris, France: ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980.

partirem de um visão tradicionalista da fotografia. Isso porque temos que entender que ao chamarmos uma obra de 'fotografia' contaminada, plástica, expandida, criativa, - alguns dos conceitos desenvolvidos por esses autores - estamos opondo essa produção a terminologias conceituais como pura, rígida, restrita, factual – apenas para tratarmos de algumas oposições.

É, ao meu ver, Philippe Dubois, no sexto capítulo de seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1990) discutindo as relações entre fotografia e arte contemporânea e afirmando e exemplificando de diversas maneiras e a partir da produção e da lógica criativa de vários artistas, que desde há muito , marcadamente desde meados da primeira metade do século XX, toda arte insistirá em marcar-se em seus fundamentos pela fotografia, impregnando-se de suas lógicas formais, conceituais e perceptivas (1990, pp.253-254). A arte contemporânea é então, nesta perspectiva, definida e marcada pelo ato: a experiência de produção e contemplação. É, portanto, indicial, marcada pela questão processual, sendo o resultado final, isto é, a obra em si, apenas um traço ou um índice do que é ou do que foi um processo, que é artístico e criativo, mas também existencial.

O que tenho visto a partir da entrada nos museus, em coleções e exposições temporárias é que de fato, classificações de diversas ordens, como inúmeras vezes já foram utilizadas por diversos autores e pensadores da fotografia ao longo da contemporaneidade, para debater o fotográfico que se insere no discurso da arte contemporânea, não fazem mais sentido quando assumimos a perspectiva de entendimento do fotográfico apresentada no sexto capítulo do livro de Philippe Dubois; pois a todo tempo nos deparamos com um estado da arte em que não é mais possível definir limites, características e enquadramentos para grande parte das produções e discursos levantados por obras e artistas, pois a intersecção entre especificidades e o apagamento de fronteiras já se deu há muito tempo. E o que resta analisar são os processos, os motivos e as formas como acontecem e são inseridos em obras de nosso tempo e na experiência expressiva dos artistas.

Não se pode discutir mais a fotografia expandida, contaminada ou plástica, porque corremos o risco de uma certa prepotência, quando nos deparamos com obras que poderiam ser discutidas tanto a partir do viés do fotográfico, quanto da gravura, quanto da escultura ou da pintura. Não é a fotografia que se expande. Ao sair de uma visão "baudelairiana" e tradicionalista é possível compreender que o meio sempre foi poroso e permeável. Vide Bayard e seu afogamento completamente cênico e teatral, ainda complementado por um jogo inteligente entre texto e imagem.

O que se expandiu definitivamente foi a arte que na contemporaneidade é marcada por fragmentos, pelas aberturas, pelas hibridizações e pela experiência – do artista e do expectador. E tendo em vista esse contexto, a última vez que houve sentido em falar do termo expandido, foi quando Rosalind Krauss, lá na década de 70[6], discute a escultura no campo ampliado e diz que ela se expande ao sair de seu pedestal e incorporar a base. Desde aí, houve uma amálgama infinita e inclassificável entre os meios, porque os artistas se expandiram e tornaram-se múltiplos pelas próprias questões e necessidades expressivas que o nosso tempo impõe. O fotográfico, nesse sentido foi e é meio fundamental para dar voz aos processos e às próprias produções contemporânea, fazendo parte de camadas múltiplas que compõem uma obra e assumindo, nas diversas situações, papéis, que vão desde veículo de produção até à essência da obra.

Eu iniciei a apresentação com uma pergunta: o que é uma fotografia? A pergunta que fica agora, então, pra mim, e espero que para vocês é exatamente sua oposição: o que não é uma fotografia?

Referências bibliográficas:

CHÉROUX, Clément et ZIEBONSKA-LEWANDOWSKA Karolina. **Qu'est ce que la photographie?** Paris: Editions du Centre Pompidou, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outos ensaios.** 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1998.

SQUIERS, Carol. **What is a photograph?** New York: International Center of Photography and Delmonico-Prestel, 2014.

KRAUSS, Rosalind E. **A Escultura expandida** in Caminhos da escultura moderna. 2. ed. São Paulo, SP: M. Fontes, 2007

NURIDSANY, Michel. **Ils se disent peintres, ils se disent photographes**. Paris, France: ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980.

6 KRAUSS, Rosalind E. **A Escultura expandida** in Caminhos da escultura moderna. 2. ed. São Paulo, SP: M. Fontes, 2007.

A obra de Agostino Balmes Odisio em Campinas

Paula Elizabeth de Maria Barrantes[1]

O artista Agostino Balmes Odisio nasceu em Turim, Itália, a 01 de maio de 1881. Foi registrado originalmente com o nome de Agostino Giuseppe Odisio, no entanto, em homenagem à genitora, cujo sobrenome era Balmes, passou a assinar seu nome como Agostino Balmes Odisio[2]. No Brasil o nome sofreu pequena variação em virtude da sonoridade da língua, passando o artista a ser chamado, popularmente, de Agostinho Balmes Odisio. Ainda em Campinas, conforme está registrado no Livro do Tombo, o nome variou para Odissio Agostini[3].

Desde cedo demonstrou grande propensão às artes, tendo desenvolvido atividades nas áreas de música, escultura, literatura, desenho e pintura. Aos 17 anos de idade tomou parte no concurso de bandas do "Primo Oratorio Festivo Del Giovani Esterni" fundado por Dom Bosco, em 1841, adquirindo com isso sua primeira medalha de ouro em concurso[4]. Seus primeiros anos como aluno de Dom Bosco e o direcionamento católico orientado por sua mãe Maria foram determinantes para o rumo dado por Agostino à sua arte, assim como para a trajetória de vida escolhida pelo artista.

Dom Bosco faleceu em 1888, aos 72 anos de idade, Agostino e sua mãe estiveram presentes à cerimônia do enterramento. Agostino estudou na Escola Domingos Savio, em Vadocco, bairro de Turim, uma educação completa tanto nas disciplinas curriculares como em arte, escola também fundada por Dom Bosco. A figura de Dom Bosco fez, tanto no aspecto religioso como de vida, com que no futuro e já estabelecido no Brasil, Agostino migrasse para o Ceará, em busca do mesmo tipo de religiosidade, naquele momento estimulada pela figura de Padre Cícero.

Na Itália, constituiu uma obra artística considerável, na cidade de Turim era muito ativo mantendo um atelier para produção de esculturas, algumas de suas obras nessa cidade são a de-

1 Doutoranda em História da Arte na Universidade Estadual de Campinas- Unicamp, Mestre em História da Arte- Unicamp (2014), mestrado apoiado pela Fapesp.

2 A informação sobre a alteração no nome, promovido pelo artista ainda na juventude, consta do livro de Vera Siqueira, *"De Dom Bosco a Padre Cícero:a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin",* 2011, p. 32. Vera Odisio Siqueira é neta do artista.

3 Nome registrado no Livro do Tombo nº 1873-1912, fl.97. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

4 Anotação e fotografia do concurso feita por Vera Siqueira, *"De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin",* 2011, p. 35

coração do portal da Igreja de São Genésio, obra feita em pedra, algumas esculturas internas da mesma igreja; o busto de seu pai Pedro Odisio; busto do Professor Pietro Silvestre, e uma sua especialidade no período, Cristos Redentores (1). Em Chivasso executou a decoração do Salão do Hotel Posta Reale; do Palacete Borgaro; do Palazzo Micca e do Palazzo Caudera, consta ainda existir no Cemitério de Chivasso outras obras do escultor. Escreveu uma peça dramática para o Teatro Danti Alighieri "Capital e Travai",e uma comédia intitulada "Il Medico" para a Sociedade Dramática de Atores, de Chivasso[5].

Após algum tempo trabalhando em Chivasso, o artista seguiu para Roma, a fim de estudar na Escola de Belas Artes. Por volta de 1903, Agostino ganha o primeiro prêmio no concurso para a produção de um busto comemorativo a Vittorio Emmanuelle II, tendo sido o prêmio um curso em Paris junto a Auguste Rodin. Na cidade de Roma, propriamente, existem duas obras documentadas, sendo o Monumento Tumular da Famiglia Casotti e o monumento a Vittorio Emmanuelle II[6].

Em 1904, Agostino efetivamente estudava com Rodin em Paris, no livro L´Art, das obras de Auguste Rodin, em posse de César, neto de Agostino, consta uma dedicatória de Rodin à seu discípulo Agostino[7], datada daquele ano. Existe documentada apenas uma obra do artista na França, um *Cristo Crucificado* para a Igreja de Bedoule de Roquefort[8], o fato explica-se pelo pouco tempo que o artista permaneceu na França, em 1904, Agostino já havia retornado à sua terra natal.

De 1904 a 1913, Agostino retornou para Turim, retomando seu atelier de arte, pois, uma nota no Jornal Torino de 1913[9] traz a despedida do artista da cidade. A situação financeira precária e a falta de oportunidade de trabalho na Itália fez com que procurasse seguir os passos de seu irmão Pedro, tomando a decisão de viver na Argentina. A primeira grande mudança de rumo na vida do artista acontece nesta viagem, interrompida no Porto de Santos. Os passageiros que tinham como destino a Argentina atracavam, primeiro, no Porto de Santos, e após um período de espera, eram realocados em outro navio, aí sim em direção à mesma. Neste intervalo de espera para o próximo

5 As anotações e transcrições dos artigos italianos sobre os trabalhos mencionados encontram-se no livro de Vera Siqueira, *"De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin",* 2011, p. 43-49.

6 As obras documentadas com fotografias se encontram no livro de Vera Siqueira, "De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin", 2011, p. 38.

7 Ver o livro de Vera Siqueira, "De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin", 2011, p. 39

8 Ver o livro de Vera Siqueira, "De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin", 2011, p. 41

9 A nota traz o título de *"Ad un artista che ci lascia", Il Torino, 1913.* Arquivo pessoal de Vera Odisio Siqueira.

navio, Agostino conheceu Natale Frateschi, imigrante italiano da cidade de Lucca, dono de uma marmoraria na cidade de Franca, a *Natale Frateschi & Filhos*. Natale procurava por um escultor italiano que pudesse trabalhar em sua marmoraria executando esculturas tumulares, monumentos, bustos e decorações em mármore. Assim, Agostino opta por viajar com Natale a Franca e desenvolver esculturas no Brasil, a promessa de muito trabalho atraía muitos estrangeiros, o argumento não era diferente neste caso[10].

Na cidade de Franca, Agostino inicialmente passou a viver com a família de Frateschi. Apaixonou-se por Dosolina, uma das filhas do comerciante, com quem se casou em 1914, este fato selou irrevogavelmente a decisão do artista de permanecer no Brasil. Após algum tempo Agostino comprou do sogro a marmoraria, transformando-a em seu primeiro atelier no Brasil, com o nome de Marmoraria e Artes Plásticas Odisio e Frateschi Ltda[11].

Uma vez estabelecido em Franca passou a executar obras pela região, não se atendo apenas à cidade de Franca. No entanto, suas primeiras obras ocorreram nesta cidade, podendo ser atribuído ao artista o *Monumento em Homenagem ao Coronel Francisco Martins,* 1913, em mármore, com 300 x 100 cm, localizado hoje em frente ao Colégio Francisco Martins; e o *Monumento da Glória*, 1913, em mármore, situado na Praça da Estação, hoje ostentando o nome de Estátua da Liberdade; por fim o artista executou algumas esculturas tumulares. Mas as encomendas não preenchiam a ânsia artística e religiosa de Agostino, tornava-se necessário explorar novamente novas fronteiras, como a tão divulgada cidade de São Paulo.

Em 1914, Agostino e Dosolina decidem morar na cidade de São Paulo, cidade promissora para imigrantes, com oportunidades de trabalho. É em São Paulo que o contato do artista com a cidade de Campinas inicia-se, o primeiro Bispo de Campinas Dom João Baptista Correia Nery, convida Agostino a confeccionar os evangelistas para decoração da fachada da, então, Catedral Nossa Senhora da Conceição de Campinas. Agostino na época vivia na Casa Miotti, Alameda Nottman, nº 47[12].

O primeiro contrato de Agostino com a Catedral de Campinas foi para a execução dos evan-

10 Ver o livro de Vera Siqueira, "De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin", 2011, p. 57-58.

11 Agostino manteve seu atelier até, ao menos, 1930, uma foto do casamento da irmã mais nova de Dosolina, Natalina Frateschi, em 1930, foi tirada no atelier do artista. Foto do arquivo pessoal de Vera Siqueira.

12 Informação que consta do Livro do Tombo 1873-1914, fl.97, pertencente à Paróquia Nossa Senhora da Conceição de Campinas, arquivado na Cúria Metropolitana de Campinas.

gelistas: São Mateus, São João, São Marcos e São Lucas. As estátuas teriam que ter uma composição e uma proporção adequadas à estrutura da fachada. Com um histórico de três fachadas arruinadas, em 1865, 1866 e 1874, a administração do templo achou melhor seguir as determinações do arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo quanto a medida adequada das estátuas. Ramos de Azevedo determinou uma altura máxima de 4 metros para as estátuas e que fossem confeccionadas de material mais leve[13], de posse destas informações Agostino elabora inicialmente as estátuas de São Mateus e São João, durante o primeiro semestre de 1914, feitas com uma armação de aço no interior, esculpidas em terracota e revestidas de concreto no acabamento, a fim de garantir a durabilidade da obra.

No segundo semestre de 1914, Agostino produz as estátuas de São Lucas e São Marcos, igualmente com uma armação de aço no interior, esculpidas em terracota e revestidas com concreto no exterior[14]. O artista executou estas obras na própria Catedral de Campinas, as estátuas dos evangelistas decoram a parte superior da fachada.

Na intenção de finalizar a decoração da fachada da Catedral, inaugurada em 1883 sem a decoração das estátuas, Dom Nery novamente contrata Agostino para a confecção dos apóstolos Paulo e Pedro, as estátuas dos apóstolos ilustrariam os nichos inferiores, ao lado da porta de entrada, conforme anotação feita no Livro do Tombo:

"Neste ano foi concluída a ornamentação da fachada, com a colocação de São Pedro e São Paulo em dois pedestais existentes desde muito tempo aos lados da porta principal"[15].

Estas duas últimas estátuas foram modeladas em terracota e revestidas de concreto, assim como as estátuas superiores. A inserção destas estátuas na fachada, confeccionadas em terracota e revestidas de concreto, vai dialogar com a decoração final da mesma, ocorrida em 1923. Dom Campos Barreto, encampando a finalização e restauração iniciada por Dom Nery, em 1908, permite que as últimas estátuas sejam incorporadas à fachada, sendo elas o Pelicano, a Águia, os Anjos Anunciadores e uma estátua adicionada sobre a cúpula, uma Nossa Senhora da Conceição. Todas estas novas estátuas, feitas pelo escultor José Rosada, foram igualmente modeladas em terracota e revestidas de cimento, compondo um conjunto harmônico na arquitetura exterior.

13 A autorização para colocação das estátuas na fachada, assim como o tamanho que deveriam ter consta no Livro do Tombo 1873-1914, fl.97. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

14 A informação consta do Livro do Tombo, 1914-1939, fl. 14. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

15 Anotação feita no Livro do Tombo 1914-1939, fl. 29. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

A análise das obras de Agostino permite ver que o ponto culminante de suas esculturas encontra-se na face, no olhar acentuado e profundo, a elaboração do panejamento mantém formas fluídas, soltas, sem movimento externo, as asas dos anjos são elaboradas sempre recolhidas, junto ao corpo. O escultor tem um cuidado especial ao elaborar os cabelos, minuciosamente detalhados, em geral a expressão corporal é contemplativa, calma. Esta contemplação física é encontrada também em suas esculturas tumulares e nas esculturas desenvolvidas no Ceará, são exemplo as esculturas em tamanho natural de Padre Cícero, os Anjos da Morte em túmulos particulares e os Cristos Redentores. As mãos, no caso das estátuas de Campinas, transmitem certa teatralidade, complementam os atributos de cada evangelista ou apóstolo. São Mateus (2) tem como atributo o anjo, pois seu evangelho inicia-se com a genealogia de Jesus[16], traz as mãos sobre a região do coração, acentuando a pureza. São João (3) está retratado ao lado da águia, símbolo da visão aérea de Deus e também de sua inteligência[17], a mão direita enfatiza o questionamento, a reflexão, e a mão esquerda carrega o livro, atributo de um doutor da Igreja.

São Lucas (4) é retratado junto ao touro, um dos animas sacrificiais do Velho Testamento, associação feita devido ao seu evangelho que iniciar-se com o sacrifício de Zacarias[18], novamente a mão esquerda traz o livro e a mão direita encontra-se em posição de acalmar, abençoar, enfatizando a atenção sobre o animal logo abaixo.

São Marcos (5) traz o atributo do livro e do leão, pois seu evangelho inicia-se com a primeira missão junto à Paulo, a voz que gritava no deserto e se fazia ouvir, assim como o leão, cujo rugido ressoava e atemorizava[19]. No caso específico desta imagem a mão se dirige de forma indeterminada ao geral e não especificamente ao animal, a palavra dirigida a todos que a quiserem ouvir.

A estátua de São Pedro (6), no nicho inferior da fachada, possuí o atributo da chave na mão esquerda, com a qual guarda a passagem para o reino de Deus, e os dedos da mão direita estabelecem a benção conferida ao fiel, a cabeça está levemente inclinada para a esquerda, criando com a estátua de São Paulo, a direita, uma triangulação interessante ao olhar. O ponto focal de observação está centralizado abaixo das escadas e diante da porta principal, o cuidado do artista induz

16 Ver Sandro Barbagallo, *Gli animali nell´arte religiosa: La basilica di San Pietro in Vaticano.* 1 ed. Città di Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, v.1, 2010, p.109.

17 Observar nota de rodapé 15

18 Ver Sandro Barbagallo, *Gli animali nell´arte religiosa: La basilica di San Pietro in Vaticano.* 1 ed. Città di Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, v.1, 2010, p.109

19 Ver nota de rodapé 16

no observador a sensação de também ser observado, tornando-se ele parte da concepção artística do conjunto. Semelhante triangulação pode ser conferida no retábulo do Santíssimo Sacramento, localizado no interior da Capela do Santíssimo Sacramento da Catedral, elaborada, em 1910, pelo escultor italiano Marino Del Favero[20].

A estátua de São Paulo (7) possui o atributo das escrituras na mão esquerda, próxima ao coração, pois foi um pregador da palavra de Jesus, e na mão direita possui a espada, atributo conferido por sua vida como romano e como cavaleiro santo. Sua cabeça está inclinada para a direita, formando a triangulação visual com a estátua de São Pedro, exemplificada no parágrafo anterior. As estátuas de São Pedro e São Paulo foram inseridas na fachada em 1916, para o então Bispo Dom Nery a fachada estava concluída. As intervenções posteriores e as novas estátuas foram iniciativas populares e de doadores.

Agostino após encerrar o trabalho na Catedral de Campinas seguiu executando outras obras na região, até retornar a Campinas para finalizar a atual fachada da Basílica do Carmo, antiga Matriz de Nossa Senhora da Conceição (até 1870).

Em 1930, a Basílica encontrava-se novamente em reforma, necessitando de um projeto de fachada, os membros de seu diretório determinavam como exigência a inserção de duas torres, e preferencialmente, um projeto "moderno" para o período, sendo o gótico o escolhido. A Basílica enfrentava, porém, o mesmo problema estrutural que a Catedral já havia apresentado, em 1874, ou seja, a falta de um alicerce que garantisse subir uma fachada gótica imponente e com duas torres. Agostino oferece então uma fachada mais condizente quanto a altura, com duas torres e decorada com pináculos, vitrais e portais que lembram o gótico. Mas a forma é a de um gótico revisado, pois, a fachada frontal e lateral apresenta aspecto mural, ritmo constante e sem reentrâncias acentuadas características do gótico, os vitrais são tímidos e apenas decorativos (8).

A solução apresentada por Agostino solucionava perfeitamente os desejos do Diretório quanto estilo e tornava viável estruturalmente a reforma da fachada, o projeto foi aceito e executado em 1930, com grande aceitação por parte da comunidade frequentadora do templo[21]. A reforma da fachada da Basílica de Campinas seria um dos primeiros projetos do artista que passaria dali

20 A descrição dos retábulos e estátuas foi desenvolvida na dissertação de Mestrado da autora "Catalogação do acervo artístico da Catedral Metropolitana de Campinas: esculturas, pinturas, talha e detalhes arquitetônicos de 1840 a 1923", Unicamp, 2014.

21 A aceitação quanto a fachada e a confirmação de sua viabilidade constam do livro de Martins "*Basílica do Carmo: História de Fé no coração de Campinas".* 1ª ed. Campinas: Komedi, 2009, p.117

em diante a executar outros com características similares. Agostino, no entanto, apenas desenhava suas fachadas, deixando a cargo de engenheiros os cálculos e acompanhamento das obras.

Após o projeto da fachada da Basílica de Campinas o artista iniciou um trabalho de grandes proporções para o Santuário do Coração de Jesus e do Santíssimo Sacramento, em Limeira, obra executada em 1932. A decoração contratada para esta Capela foi completa constando de imagens sacras, medalhões, decoração do intradorso, quadros com a representação da via sacra nas paredes laterais e altares de mármore. Apesar da dificuldade na elaboração da decoração, foi um dos trabalhos que obteve maior apreciação por parte do artista, as palavras no seu diário pessoal bem resume a Capela do Santíssimo de Limeira, conforme excerto abaixo:

"É a Capela do Santíssimo da Matriz de Limeira. Este já não é para mim simples trabalho de onde tiro a "mércede" não, é uma obra à qual quero ligar o meu espírito, viver com ela, empregar todos os meus sentidos, toda a minha arte, esta fiel companheira que nunca me traiu e à qual sempre apelei nas horas tristes da vida, sempre encontrando nela os consolos puríssimos, que nunca pude encontrar nas baixas atmosferas deste pobre mundo. No afã de procurar o belo, o artista centuplica a sua sensibilidade, apaixona-se no assunto, estremece como se uma garra lhe apertasse o pescoço, faz sobressaltar as veias, umedece as pálpebras, entrecorta a respiração, e cria o "capolavoro", na frente do qual a multidão gozará uma delícia, sem avaliar quanto custou ao artista, aristocrata do sentimento e da emoção, a obra de arte que criou."[22]

O artista desenvolveu uma arte voltada à religiosidade, uma arte sacra que dialogava para além de suas habilidades artísticas, formais ou estéticas, mas principalmente, com sua crença religiosa e sua formação salesiana. Dentro deste contexto, em 1934, após o falecimento de Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, Agostino associou a figura pessoal e o trabalho apostólico do padre à figura de Dom Bosco. Após vivo interesse pela fé e religiosidade dos seguidores de Padre Cícero Agostino decide mudar-se para Juazeiro do Norte, a fim de naquela cidade desenvolver sua arte.

Agostino seguiu para Juazeiro com um seu assistente, de nome Paulino, sua primeira grande obra nesta cidade foi uma escultura em tamanho natural para o túmulo de Padre Cícero (9), além de medalhões e esculturas para lojas de artigos sacros[23]. O artista tornou-se de tal maneira ligado à

22 Trecho extraído do diário do artista de 4 de agosto de 1932, diário pertencente ao arquivo pessoal de Vera Odísio Siqueira. O trecho também foi publicado no livro *"De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin",* 2011, p. 112-113

23 Agostino registrou em seu diário de 28 de setembro de 1934 a viagem junto a Paulino rumo a Juazeiro do Norte. A viagem se deu

figura do padre que passou a ser considerado também ele um enviado de Nossa Senhora das Dores, em seu diário comenta que os fieis chegavam a consulta-lo para prescrever lhes remédios[24].

A primeira moradia de Agostino no Ceará foi uma pequena casa, chamada pelo artista de "tapera de pau a pique", a qual ele dividia com seu ajudante Paulino, as poucas casas de tijolos se encontravam ocupadas[25]. Os primeiros tempos eram difíceis mas a compensação da mudança de vida, do sudeste para o nordeste, veio na melhora da saúde[26]. Sofrendo terrivelmente de reumatismo no sudeste, que o impossibilitava as vezes de trabalhar, após algum tempo estabelecido no calor do nordeste, o artista passou a sentir-se melhor. Acrescentava-se à melhora na saúde o grande carinho e devoção demonstrado pelos moradores de Juazeiro.

Em Juazeiro e em Fortaleza, posteriormente, Agostino estabeleceu o inicio de uma produção seriada, inicialmente com a produção de medalhões com as figuras de Padre Cícero e Nossa Senhora das Dores, praticamente, a maior parte dos lares possuíam um seu medalhão com esta temática. Porém, uma segunda grande atividade do artista, iniciada com a fachada da Basílica do Carmo de Campinas, passou a ser o desenho e projeto de fachadas para igrejas. Alguns exemplos documentados de fachadas são: Palácio Episcopal da Diocese de Crato, Projeto de reconstrução da Igreja de Nossa Senhora das Dores de Juazeiro (1935), projeto de reconstrução da Igreja N. S. da Imaculada Conceição de Mauriti (década 30), reforma da Igreja N. S. dos Milagres na cidade de Milagres (década de 30), projeto de reconstrução da Igreja N. S. do Perpétuo Socorro de Acopiara (1936), reforma da Igreja do Menino Deus de Aurora (final de 30), Projeto da fachada da Igreja de N. S. da Glória de Mombaça (1942), Projeto da Igreja São Francisco de Xavier de Várzea Alegre (final de 30), Projeto da Igreja N. S. da Conceição de Acaraú (1941), Projeto da Igreja de Santo Antônio de Chaval (1943), Projeto da Igreja de N.S. da Conceição de Bela Cruz (1945), projeto da Igreja de São Manoel de Marco (anos 40), projeto da Igreja de N. S. do Livramento em Parazinho (1941), projeto de reforma da Igreja N. S. da Conceição de Quixerê (1946), projeto da Igreja De

no Loyd Brasileiro, atracado no porto, chegando à Fortaleza-CE, a inexistência de porto fazia com os passageiros tivessem que descer em barcas no mar, e passassem pela polícia marítima neste mesmo barco. Enfrentaram dificuldades para chegar à praia, o artista revela no diário que ele pessoalmente não teve problemas com a polícia marítima mas que seu ajudante Paulino precisou se apresentar na semana seguinte à mesma. O diário pessoal de Agostino encontra-se no arquivo pessoal de Vera Odísio Siqueira e transcrito no livro *"De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin",* 2011, p. 120-121

24 Ver nota de rodapé 23

25 A casa ocupada pelo artista está descrita em seu diário e foi publicado com o título de *"Memórias sobre Juazeiro do Padre Cícero-1935",* Ed. Museu do Ceará, 2006, p.5

26 A vida de Agostino no nordeste e a admiração devotada a Padre Cícero foi descrito pelo próprio artista em um livro intitulado *"Memórias sobre Juazeiro do Padre Cícero-1935",* Ed. Museu do Ceará, 2006.

São Francisco de Viçosa no Ceará (anos 40)[27].

É interessante observar, porém, que todos estes projetos de fachada trazem a inserção de apenas uma torre no centro, dando às mesmas um aspecto, algumas vezes, de um foguete, as laterais anexas à coluna central possuem um inclinação descendente, acentuando a figuração de asas (10). O projeto da Basílica do Carmo de Campinas, com duas torres, constitui projeto isolado no conjunto da obra do artista.

Por volta de 1939, o artista retoma a elaboração de Cristos Redentores, obra inicial de seu ciclo artístico na Itália, são exemplos de cristos produzidos por ele: Cristo Redentor da cidade de Sobral (1939) , Cristo Redentor sobre a fachada da Igreja de Acaraú, Cristo Redentor da cidade de Cajazeiras, Cristo Redentor da cidade de Itapipoca, Cristo Redentor no Leprosário de Antônio Diogo, em Baturité, Cristo Redentor no Cemitério de São João Batista, Fortaleza[28].

A empresa de Agostino e seus dois filhos, Pedro e Natalício, foi responsável pela decoração tumular de vários mausoléus e túmulos em Fortaleza. A última obra do artista, pouco antes de seu falecimento foi, ironicamente, um Anjo da Morte[29], Agostino Balmes Odisio faleceu em 29 de agosto de 1948, na cidade de Fortaleza.

Bibliografia

BARBAGALLO, S. **Gli animali nell´arte religiosa:** la basilica di San Pietro in Vaticano. 1ª. ed. Città di Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, v. 1, 2010. 238 p.

BARRANTES, P. E. D. M. **Catalogação do acervo artístico da Catedral Metropolitana de Campinas:** pinturas, esculturas, talha e detalhes arquitetônicos de 1840 a 1923. Dissertação de Mestrado. ed. Campinas: Unicamp, 2014. 271 p.

MARTINS, J. P. S. **Basílica do Carmo:** História de Fé no coração de Campinas. 1ª. ed. Campinas: Komedi, v. 1, 2009. 256 p.

ODISIO, A. B. **Mémorias sobre Juazeiro do Padre Cícero-1935**. 1. ed. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006. 164 p.

27 As autorias dos projetos de reforma, reconstrução ou novas fachadas de igrejas feitas pelo artista estão descritas no livro *"De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin",* 2011, p. 152-161

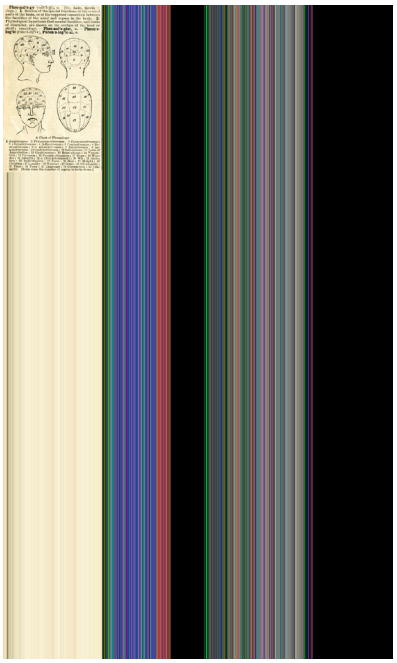
28 Informações que constam do livro "De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin", 2011, p. 209-214

29 As condições de criação desta última obra e seu termino com a morte de Agostino está descrito no livro *"De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin",* 2011, p. 256

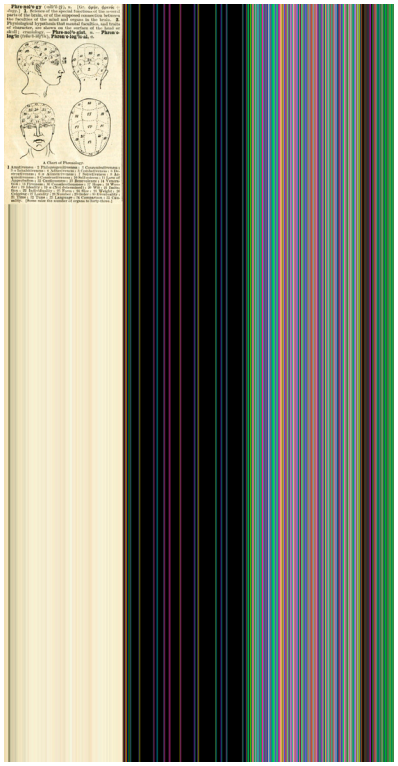
SIQUEIRA, V. O. **De Dom Bosco a Padre Cícero:** a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin. 1ª. ed. Fortaleza: Editora Imeph, v. 1, 2011. 352 p.



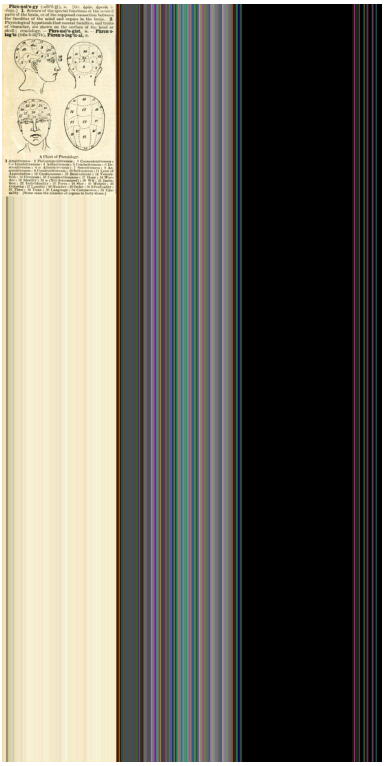
(1) Agostino Balmes Odisio em sua oficina de Chivasso, 1904-1913. Foto extraída do livro "De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin", p.45.



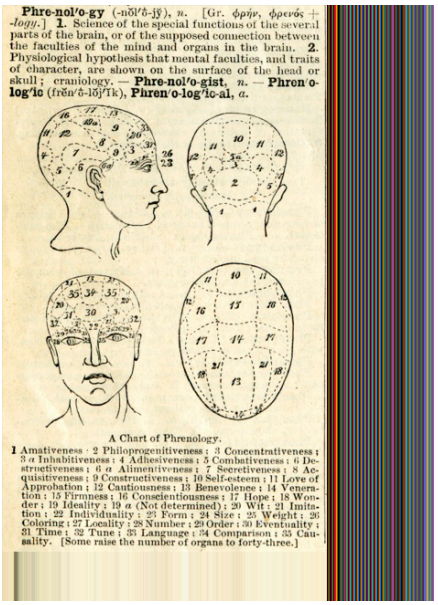
(2) Agostino Balmes Odisio. São Mateus, 1914. Terracota revestida de concreto, 400x 100cm. Fachada da Catedral de Campinas. Foto: autora, 2013



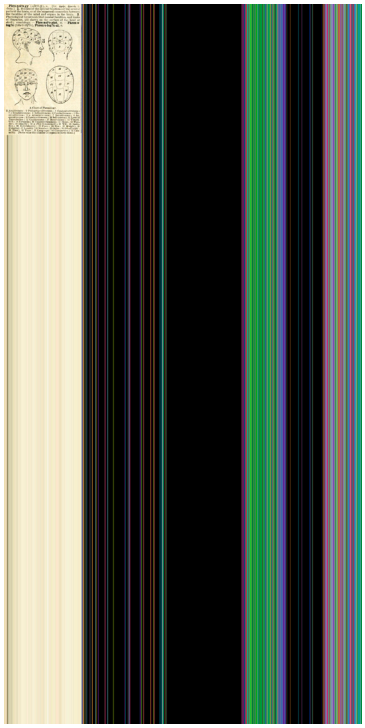
(3) Agostino Balmes Odisio. São João, 1914. Terracota revestida de concreto, 400x 100cm. Fachada da Catedral de Campinas. Foto: autora, 2013

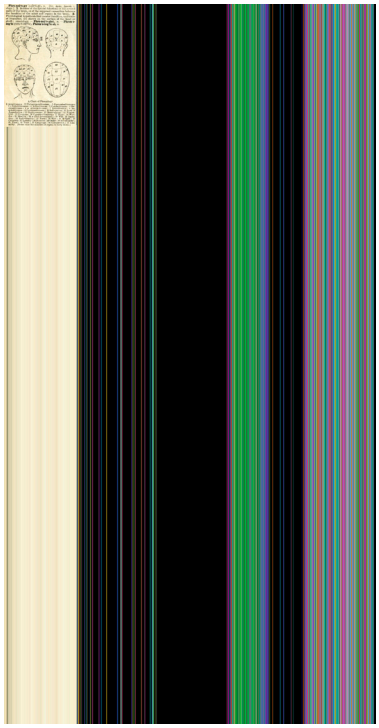


(4) Agostino Balmes Odisio. São Lucas, 1914. Terracota revestida de concreto, 400x 100cm. Fachada da Catedral de Campinas. Foto: autora, 2013.



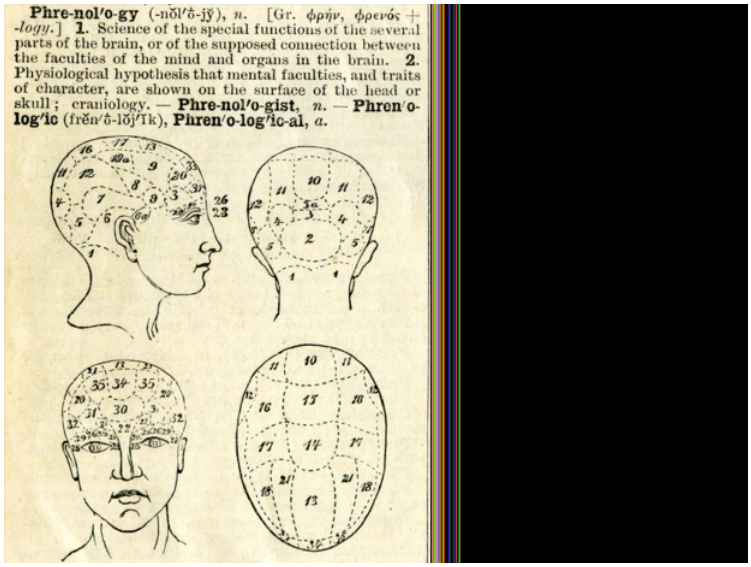
(5) Agostino Balmes Odisio. São Marcos, 1914. Terracota revestida de concreto, 400x 100cm. Fachada da Catedral de Campinas. Foto: autora, 2013





(6) Agostino Balmes Odisio. São Pedro, 1916. Terracota revestida de concreto, 400x 100cm. Nicho inferior da fachada da Catedral de Campinas. Foto: autora, 2013.

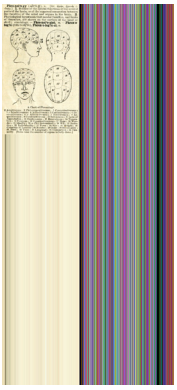
(7) Agostino Balmes Odisio. São Paulo, 1916. Terracota revestida de concreto, 400x 100cm. Nicho inferior direito da fachada da Catedral de Campinas. Foto: autora, 2013.



(8) Agostino Balmes Odisio. Projeto da Fachada da Basílica Nossa Senhora do Carmo de Campinas, 1930. Foto: autora, 2013.



(9) Agostino Balmes Odisio. Estudo em barro para a escultura tumular de Padre Cícero, 1935-1940. Foto: Diário do artista " Memórias sobre Juazeiro do Padre Cícero-1935". Edição fac-símile. Ed. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006, p. 130.



(10) Agostino Balmes Odisio. Projeto da fachada da Igreja de São Francisco, anos 40. Foto: Livro "De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin", p.159

FAÍSCAS E BRILHOS NA ESCURIDÃO: O NEOBARROCO NO CINEMA BERLINENSE NOS ANOS 1920

Renan de Andrade Varolli[1]

Pretendemos elaborar certas transferências de determinado sistema da cultura ocidental chamado barroco para o ambiente da cidade alemã de Berlim nos anos 1920, sendo suscitadas através de análises fílmicas de trechos únicos e contínuos de duas películas produzidas ali e exibidas pela primeira vez em 1927: *Berlim, Sinfonia da Metrópole*[2] (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) e *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927). No primeiro filme, nosso foco será no Quinto Ato (V. Akt), parte que lhe encerra e mostra gravações referentes ao que a noite berlinense expunha naquela época. Já no segundo, concentraremo-nos na sequência da primeira aparição de Yoshiwara (clube noturno da cidade ficcional em que a fita se passa)[3].

A cidade de Berlim, "paradigmática sobre o crescimento explosivo de uma metrópole moderna"[4], viu luzes elétricas e letreiros luminosos inundarem seu ambiente noturno nessa época[5]. Acreditamos que exista uma contiguidade perceptiva entre tal iluminação urbana na escuridão noturna e a materialização de filmes no cinema, notada através de um ímpeto de luz que se lança pelo espaço negro e exibe fotogramas sequenciados em uma tela, porque essas experiências provocariam a imersão do indivíduo num espaço sensível entre o cinema e a cidade, explorando materialidades luminosas sentidas a partir de suportes artísticos diferentes. Ademais, "[o]s anos 1920,

1 Estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA/EFLCH-UNIFESP). Esse texto foi elaborado a partir de recorte de aspectos principais de pesquisa de monografia apresentada com título homônimo como trabalho de conclusão de curso à (EFLCH-UNIFESP) para obtenção do título de Bacharel em História da Arte em julho de 2014, sob orientação de Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten.

2 Títulos em português dos filmes trabalhados aqui seguem indicação da tradução de Lúcia Nagib da filmografia elencada em EISNER, L. *A Tela Demoníaca*: As influências de Max Reinhardt e o Expressionismo. Tradução: Lúcia Nagib. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985, p. 255-272.

3 Trecho retirado de restauro recente da película realizado a partir de fita encontrada na Argentina em 2008 e exibido em São Paulo como parte da *34ª Mostra Internacional de Cinema* em 25 de novembro de 2010. Cf. DIAS, Tiago. *Ibirapuera silenciou diante de 'Metropolis', de Fritz Lang*. Portal *Terra*, São Paulo. Disponível em: <http://cinema.terra.com.br/mostra-internacional-de-cinema/34/noticias/0,,OI4754951-EI16958,00-Ibirapuera+silenciou+diante+de+Metropolis+de+Fritz+Lang.html>. Acesso em: 28 mai. 2014.

4 KRÄMER, Steffen. "'The intensification of Nervous Stimulation' – The Metropolis as a Beacon and Portent of Modernism". In: BEIL, Ralf; DILLMANN, Claudia (org.). *The Total Artwork in Expressionism: Art, Film, Literature, Theater, Dance and Architecture, 1905-1925*. Catálogo de exposição. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011, p. 204. Texto original: "paradigmatic of the explosive growth of a modern metropolis". Os textos cujo idioma escrito na edição em que trabalhamos não é o português são de tradução nossa, aparecendo o excerto original de agora em diante em notas de rodapé.

5 Cf. Idem. p. 204.

um período de intercâmbio fluido entre arquitetura e filme, criaram um vínculo que investigava as peças mecânicas existentes de fato nesse elo"[6].

Porém, por mais criativa que seja essa exploração por parte de cineastas nessa década, suspeitamos que a origem desse recurso não tivesse sido *ex nihilo*, já que a união de meios artísticos diferentes possa ser vista no espaço interno da igreja de Santa Maria della Vittoria através da escultura *Êxtase de Santa Teresa* (*Estasi di santa Teresa d'Avila*) (figura01), realizada no século XVII pelo artista italiano Gian Lorenzo Bernini. Um projeto compositivo de sedução do espectador em seus níveis sensoriais – uma das características do barroco[7] – pode ser percebido nessa obra[8]. Procuramos tratar do retorno do barroco[9] em componentes conceituais suscitados por uma materialidade de alcance sensorial analisada a partir desses trechos propriamente ditos das películas. Para tratar dessas transferências, acreditamos que seja "a estrutura de relação posta entre dois sujeitos ou objetos que dev[a] vir primeiro, e não a natureza própria desses sujeitos ou objetos"[10].

A iluminação das noites metropolitanas está presente logo na primeira cena do Quinto Ato de *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, quando vemos certa linearidade luminosa de janelas que se acendem de baixo para cima (figura02). Propomos a construção de uma estrutura de relação entre essas luzes do Quinto Ato e o espaço da Galeria Verde (Grüne Galerie) nas Câmaras Ricas (Reiche Zimmer) (figura03), instaladas no castelo de Residenz (Residenzschloss) na cidade alemã de Munique entre 1726 e 1737 com projeto de François Cuvilliés e estuques de Johann Baptist Zimmermann[11].

Dentro de sistemas conceituais do barroco, vamos nos ater agora ao caractere do movimento, que "flui [nele] como uma corrente rítmica"[12]. Isso pode ser percebido na decoração parietal e de teto da Galeria Verde (figura03), onde "[a] cornija superior, especialmente, é amiúde colocada

6 BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2007, p. 21. Texto original: "[t]he 1920s, a period of fluid exchange between architecture and film, created a nexus investing the actual mechanics of the bond".

7 Que tem Bernini como um de seus "grandes mestres". Cf. TAPIÉ, Victor L. *Barroco e Classicismo*: 1º Volume. Tradução: Lemos de Azevedo. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença Ltda., 1988, p. 33.

8 NDALIANIS, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Massachussetts: MIT Press, 2004, p. 221.

9 Seguindo indicações metodológicas de MOSER, Walter; GOYER, Nicolas. "Introduction – Baroque : L'achronie du contemporain". In: ___ (dir.). *Résurgences Baroques*. Bruxelas: ANTE POST a.s.b.l., 2001, p. 9.

10 MOSER, Walter. "Résurgences et valences du baroque". In: ___; GOYER, Nicolas (dir.). *Résurgences Baroques*. Bruxelas: ANTE POST a.s.b.l., 2001, p. 31. Texto original: "la mise en relation entre deux sujets ou objets qui est première, et non pas la nature même de ces sujets ou objets".

11 Para recepção do barroco em Munique, cf. HEMPEL, Eberhard. *Baroque Art and Architecture in Central Europe*: Germany / Austria / Switzerland / Hungary / Czechoslovakia / Poland. Baltimore: Penguin Books, 1965, p. 179.

12 FLEMING, William. "The Element of Motion in Baroque Art and Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*: Special Issue on Baroque Style in Various Arts, Minnesota: Michigan, v. 5/2, dec. 1946, p. 121. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/425800>. Acesso em: 23 mar. 2014. Texto original: "runs as a rhythmical undercurrent".

em movimento e faz brotar folhagens ao vento que se encurvam para dentro do teto"[13]. As luzes desse espaço destacam essa decoração, que incandesce pelo ambiente em faíscas luminosas. Já no filme de Ruttmann, somos lançados ao "carrinho de uma montanha-russa mostrando os trilhos na vertigem da descida"[14] (figura04) em uma das últimas sequências do Quarto Ato, que mostra o acontecimento de um suicídio na tarde berlinense, ali, na antessala das imagens noturnas de nosso Quinto Ato.

As estruturas de relação entre o trecho do filme de Ruttmann e a Galeria Verde podem ser enriquecidas se considerarmos o elemento do movimento[15]. Dentre as primeiras cenas do Quinto Ato (figura02), letreiros luminosos intermitentes passam a integrar esse ritmo de exploração de luzes do movimento barroco pela materialidade cinematográfica em *Berlim, Sinfonia da Metrópole* mostrando um sinalizador da entrada (*Eingang*) do cinema berlinense (*Berliner Kino*), que cintila no quadro (figura06). Os luminosos aparecem no Quinto Ato como o tom da maioria das tomadas externas, alternando-se com imagens de interiores na película.

O filme *A Rua* (*Die Straße,* Karl Grune, 1923) mostra, em seus primeiros planos, certa rajada de luz e sombra que vem da rua e move-se pela parede de uma residência (figura07). Esse trecho de tal película paradigmática no que concerne às conexões entre ruas e cinema berlinenses nos anos 1920[16] pode reforçar capilaridades na cultura visual da explosão de faíscas de luminosos berlinenses no nosso Quinto Ato[17]. Enriquecimento que pode ocorrer também se lermos certo trecho da obra *Rua de Mão Única* (*Einbahnstraße*) do pensador Walter Benjamin, que teve sua primeira publicação em 1928[18] e foi produzida também em Berlim.

13 HEMPEL, op. cit. p. 230. Texto original: "[t]he upper cornice especially is often set in motion, and issues naturalistic windswept foliage that curves into the ceiling".

14 MACHADO JÚNIOR, Rubens Luis Ribeiro. "Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras". In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento alemão no século XX*: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil, volume III. São Paulo: Cosac Naify: Goethe-Institut São Paulo, 2013, p. 32.

15 Vale a menção da produção do artista suíço Francesco Antonio Bustelli (figura05), que atuou em meados do século XVIII no mesmo ambiente muniquense cortesão da Galeria Verde. Cf. HEMPEL, op. cit. p. 239-240.

16 Cf. KAES, Anton. "Sites of Desire: The Weimar Street Film". In: NEUMANN, Dietrich (Ed.). *Film Architecture*: Set Designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Catálogo de exposição. Munique: Prestel-Verlag, 1996, p. 30-31.

17 A importância da iluminação noturna urbana em Berlim e na Alemanha na cultura nesse período é até sintomática em certo anúncio gráfico da companhia Osram de lâmpada elétrica, que tomou "o peso do renascimento econômico da nação após a Grande Guerra sobre seu ombro onipresente – no domínio de indústrias, escritórios, exibição consumista e iluminação de ruas [figura08]". In: WARD, Janet. *Weimar surfaces*: urban visual culture in 1920s Germany. Los Angeles: University of California Press, 2001 (Coleção Weimar and now; v. 27), p. 103. Texto original: "taking the weight of the nation's economic renaissance after the Great War on its ubiquitous shoulders – in the realms of industry, offices, consumerist display, and street lighting".

18 BENJAMIN, Walter. *Einbahnstraße*. Berlim: Ernst Rowohlt Verlag, 1928. Edição brasileira em que trabalhamos: Idem. "Rua de Mão Única". In: ___. *Obras Escolhidas – Volume 2 – Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 11-69.

Em determinado momento, Benjamin escreve assim: "[o] que, afinal, torna os reclames tão superiores à crítica? Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica – mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto"[19]. Se o espaço fílmico "ocorre através de um compromisso com toque e movimento"[20], podemos confrontar as palavras de Benjamin à tendência visual de apresentação de letreiros luminosos e asfaltos reluzentes no Quinto Ato de *Berlim, Sinfonia da Metrópole* reproduzida pontualmente pelas figura09 (do início dessa parte do filme) e figura10 (de seu final). Propomos assim a existência de materialidade tátil entre "a vermelha escrita cursiva elétrica" e "a poça de luz que a espelha sobre o asfalto"[21], destacada a partir da comparação entre a palavra alemã utilizada por Benjamin, "Feuerlache" ("poça [*Lache*] de fogo [*Feuer*]")[22], e seu equivalente em português colocado pelo trabalho de tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho como "poça de luz"[23], em que um atiçador de sentidos (o fogo) existiria dentro do asfalto reluzente.

Acrescentamos essa imersão sensível de luzes em escuridão às estruturas de relação entre nosso Quinto Ato e a Galeria Verde que, palco de festividades noturnas do monarca que morava ali, brilhava "pelos lustres de centenas de velas, cujas luzes se quebravam nas superfícies espelhadas grandes e eram refletidas pelo ouro das paredes"[24]. Dentro dessa mônada[25], as luzes parecem nascer de fendas sulcadas na interioridade desse ambiente[26], atravessar o ambiente e tocar-nos, integrando nosso corpo ao espaço. Essa relação entre luzes metropolitanas de imersão sensível suscitada entre o filme de Ruttmann e a Galeria Verde pode ser vista também em outras produções visuais berlinenses dessa época, como em determinada cena de *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), onde a força do lampião nasce de uma massa linear no solo do cenário cujas linhas vem em direção ao público[27] (figura11).

19 Idem. Rua de Mão Única". In: ___. *Obras Escolhidas – Volume 2 – Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 55.

20 BRUNO, op. cit. p. 16. Texto original: "occurs through an engagement with touch and movement".

21 BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única". In: ___. *Obras Escolhidas – Volume 2 – Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 55.

22 Idem. *Einbahnstraße*. Berlim: Ernst Rowohlt Verlag, 1928, p. 63.

23 Idem. Rua de Mão Única". In: ___. *Obras Escolhidas – Volume 2 – Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 55.

24 BAYERISCHE VERWALTUNG DER STAATLICHEN SCHLÖSSER, GÄRTEN UND SEEN. *Residenzmuseum*: Reiche Zimmer. Disponível em <http://www.residenz-muenchen.de/deutsch/museum/reich_zi.htm>. Acesso em: 01 jun. 2014. Texto original: "hunderter Kerzen, deren Licht sich in den großen Spiegelflächen brach und vom Gold der Wände reflektiert wurde".

25 Cf. DELEUZE, Gilles. "Capítulo 3 – QUE É BARROCO?". In:___. *A Dobra*: Leibniz e o Barroco. Tradução Luiz B.L Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991, p. 47-48.

26 Ibidem. p. 54.

27 DE FRIES, Heinrich. "Raumgestaltung im Film". In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Belim, v. 5, n. 3/4, 1920/1921, p. 72-73. Disponível em <http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/893/pdf/WMB_1920_21_03-04.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2014.

Como desdobramento dessas luzes que nascem de dentro de ambientes escurecidos onde nosso corpo está, parece existir também um enquadramento em que intensidades de luz diferentes se desenvolvem tanto no nosso Quinto Ato – principalmente em suas imagens internas (figura12) – quanto na Galeria Verde (figura13). Isso também pode ser encontrado em outras produções fílmicas berlinenses dos anos 1920, como na vitrine mostrada em *Flor do Asfalto* (*Asphalt*, Joe May, 1929) (figura14), e em edifícios canônicos para o barroco alemão em Munique como o espaço interno igreja de São Miguel (Sankt Michael) (figura15)[28]. Essas luzes, que parecem emergir da escuridão, distender-se pelo espaço e desenvolver universos dentro de si, são suscitadas até mesmo por um anúncio eletrônico luminoso de 1929 em Berlim, de uma camisa suja que ficava branca após o uso do sabão em pó Persil (figura16)[29].

Na última alternância entre ambientes externos com luminosos e internos de nosso Quinto Ato, o tema dos espaços fechados é a atmosfera festiva da metrópole (figura17), criando para nós vínculo temático que pode dar complexidade às estruturas de relação tecidas com a Galeria Verde, usada para celebração de festas. Após adentrarmos nesses espaços berlinenses de diversão noturna, uma das últimas cenas desse trecho (e da película) mostra rodopio centrípeto de um letreiro luminoso (figura18) que explode em fogos de artifício (figura19), sugerindo assim um desfecho apoteótico, onde o público conheceu imagens de Berlim e terminou por ficar por ali para assistir a uma festa de luzes[30].

É também num ambiente de festa que se insere a primeira aparição de Yoshiwara em *Metrópolis*. Na ocasião, um dos personagens (encarnado pelo ator Erwin Biswanger) é persuadido a realizar uma visita ao bairro a partir de uma troca de olhares entre a janela de seu carro (figura21) e a de uma mulher ornada com joias. A imersão em uma materialidade luminosa metropolitana que nos toca parece surgir novamente aqui, exercida por brilhos encarnados em corpos de figuras humanas que aparecem na tela e avançam em nossa direção (figura21). Para desenvolver brevemente essa complementaridade, propomos a construção estruturas de relação entre a primeira aparição de Yoshiwara e o grupo da Santíssima Trindade da igreja de São João Nepomuceno (Asamkirche)

28 Cf. HANSMANN, Wilfried. *Barock*: Deutsche Baukunst - 1600-1760. Leipzig: Seemann, 1997, p. 18-19.

29 Cf. WARD, op. cit. 117.

30 Vale comentar aqui que espetáculos de fogos de artifício eram presentes no território que hoje abriga a Alemanha durante o século XVIII em outros lugares onde sistemas conceituais do barroco marcaram presença, como na Saxônia de Augusto II, o Forte (figura20), cf.. HANSMANN, op. cit. 106, 109.

(figura22), localizado logo acima do coro e construído pelos irmãos Egid Quirin e Cosmas Damian Asam em cerca de 1730[31].

Fritz Lang, diretor de *Metrópolis*, realizou registros de letreiros luminosos na Broadway (Nova York, Estados Unidos) em 1924 expondo o filme da câmera fotográfica duas vezes[32] e produzindo efeito de luzes urbanas que surgem do fundo da imagem para nossa frente, como que querendo nos tocar (figura23). Já o grupo escultórico da igreja de São João Nepomuceno tem seus corpos arranjados em um conjunto inclinado para o olhar de quem caminha pela nave, avançando em direção ao corpo do visitante com apoio da materialidade luminosa dos metais que lhe constituem (figura24). Assim como também é suscitado pelo ataque corpóreo da morte que, no final do Intermezzo de *Metrópolis*, vem do fundo da tela pelo espaço ao ritmo de ceifadas frontais no ar que existe entre ela e o público (figura25), contaminando assim o discurso desse filme com esse sentido de proximidade.

Nossa segunda estrutura de relação pode ser ainda fortalecida considerando ainda outras duas esculturas de pele metálica dos irmãos Asam: A escultura de São Jorge no altar na igreja da abadia beneditina de Weltenburg em Kelheim[33] (figura26) e a ascensão de Maria executada no altar da igreja da abadia beneditina de Rohr (figura27)[34]. Essas figuras envolvem e dominam nossa percepção em imersão.

Em *Da Aurora à Meia-Noite* (*Von Morgens bis Mitternacht*, Karl Heinz Martin, 1920), outra película do ambiente de Ruttmann e Lang, a estruturação espacial desempenhada pelos corpos dos atores é capaz de transformar um espaço estático (figura28) em dinâmico (figura29)[35]. Em determinada cena da primeira aparição de Yoshiwara, a mulher que trafega no outro carro deixa de fitar para baixo (figura30) e olha obliquamente para a câmera, destacando a luminosidade de seu globo ocular em conjunto com a superfície brilhante formada por seus adereços no plano cinematográfico (figura31). A sensação de brilho no corpo parece acarretar uma dinamização cênica na primeira

31 Cf. HITCHCOCK, Henry-Russell. "The Brothers Asam and the Beginnings of Bavarian Rococo Church Architecture: Part 2. From the Early 1720s to the Mid-1730s". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Oakland, v. 25, n. 1, mar. 1966, p. 43. Disponível em <http://www.jstor.org.br/stable/988329>. Acesso em: 25 jun. 2012.

32 Cf. NEUMANN, Dietrich. "Before and after Metropolis: Film and Architecture in Search of the Modern City". In: ___ (Ed.). *Film Architecture*: Set Designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Catálogo de exposição. Munique: Prestel-Verlag, 1996, p. 34.

33 Cf. RUPPRECHT, Bernhard; MÜLBE, Wolf-Christian von der. *Die Brüder Asam - Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1980, p. 88.

34 Ibidem. p. 104.

35 DE FRIES, op. cit. p. 13-16.

aparição de Yoshiwara, indo de encontro ao retorno do elemento do movimento no barroco.

Ao que nos pareceu, as estruturas de relação entre o Quinto Ato de *Berlim, Sinfonia da Metrópole* e Galeria Verde de um lado; e a primeira aparição de Yoshiwara em *Metrópolis* e a igreja de São João Nepomuceno de outro conseguem desenvolver em si conjunções de materialidades luminosas que podem consistir em um retorno de conceitos do barroco e esboçar certa transferência cultural atuante. Dentro de redes conceituais do barroco, parecem existir conexões e correspondências entre luzes que se movimentam, que nos imergem e que habitam outras peles de figuras humanas para tocar a nossa. É a partir disso, notado também no próprio "barroco" dos dois ambientes arquitetônicos do século XVIII, que podemos acrescentar o prefixo "neo-" e ponderar sua existência em estrutura de relação aos nossos objetos produzidos na metrópole de Berlim nos anos 1920.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAYERISCHE VERWALTUNG DER STAATLICHEN SCHLÖSSER, GÄRTEN UND SEEN. *Residenz-museum*: Reiche Zimmer. Disponível em <http://www.residenz-muenchen.de/deutsch/museum/reich_zi.htm>. Acesso em: 01 jun. 2014.

BENJAMIN, Walter. *Einbahnstraße*. Berlim: Ernst Rowohlt Verlag, 1928.

___. "Rua de Mão Única". In: ___. *Obras Escolhidas – Volume 2 – Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 11-69.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2007.

DE FRIES, Heinrich. "Raumgestaltung im Film". In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Belim, v. 5, n. 3/4, 1920/1921, p. 63-82. Disponível em <http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/893/pdf/WMB_1920_21_03-04.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2014.

DELEUZE, Gilles. "Capítulo 3 – QUE É BARROCO?". In:___. *A Dobra*: Leibniz e o Barroco. Tradução Luiz B.L Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991, p. 47-63.

DIAS, Tiago. *Ibirapuera silenciou diante de 'Metropolis', de Fritz Lang*. Portal *Terra*, São Paulo. Disponível em: <http://cinema.terra.com.br/mostra-internacional-de-cinema/34/noticias/0,,OI4754951-EI16958,00-Ibirapuera+silenciou+diante+de+Metropolis+de+Fritz+Lang.html>. Acesso em: 28 mai. 2014.

EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca*: As influências de Max Reinhardt e o Expressionismo. Tradução: Lúcia Nagib. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

FLEMING, William. "The Element of Motion in Baroque Art and Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*: Special Issue on Baroque Style in Various Arts, Minnesota: Michigan, v. 5/2, dec. 1946, p. 121-128. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/425800>. Acesso em: 23 mar. 2014.

HANSMANN, Wilfried. *Barock*: Deutsche Baukunst - 1600-1760. Leipzig: Seemann, 1997.

HEMPEL, Eberhard. *Baroque Art and Architecture in Central Europe*: Germany / Austria / Switzerland / Hungary / Czechoslovakia / Poland. Baltimore: Penguin Books, 1965.

HITCHCOCK, Henry-Russell. "The Brothers Asam and the Beginnings of Bavarian Rococo Church Architecture: Part 2. From the Early 1720s to the Mid-1730s". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Oakland, v. 25, n. 1, mar. 1966, p. 03-49. Disponível em <http://www.jstor.org.br/stable/988329>. Acesso em: 25 jun. 2012.

KAES, Anton. "Sites of Desire: The Weimar Street Film". In: NEUMANN, Dietrich (Ed.). *Film Architecture*: Set Designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Catálogo de exposição. Munique: Prestel-Verlag, 1996, p. 26-32.

KRÄMER, Steffen. "'The intensification of Nervous Stimulation' – The Metropolis as a Beacon and Portent of Modernism". In: BEIL, Ralf; DILLMANN, Claudia (org.). *The Total Artwork in Expressionism: Art, Film, Literature, Theater, Dance and Architecture, 1905-1925*. Catálogo de exposição. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011, p. 202-231.

MOSER, Walter. "Résurgences et valences du baroque". In: ___; GOYER, Nicolas (dir.). *Résurgences Baroques*. Bruxelas: ANTE POST a.s.b.l., 2001, p. 25-44.

___; GOYER, Nicolas. "Introduction – Baroque : L'achronie du contemporain". In: ___ (dir.). *Résurgences Baroques*. Bruxelas: ANTE POST a.s.b.l., 2001, p. 7-20.

MACHADO JÚNIOR, Rubens Luis Ribeiro. "Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras". In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento alemão no século XX*: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil, volume III. São Paulo: Cosac Naify: Goethe-Institut São Paulo, 2013, p. 25-53.

NDALIANIS, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Massachussetts: MIT Press, 2004.

NEUMANN, Dietrich. "Before and after Metropolis: Film and Architecture in Search of the Modern City". In: ___ (Ed.). *Film Architecture*: Set Designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Catálogo de exposição. Munique: Prestel-Verlag, 1996, p. 33-38.

RUPPRECHT, Bernhard; MÜLBE, Wolf-Christian von der. *Die Brüder Asam*: Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1980.

TAPIÉ, Victor L. *Barroco e Classicismo*: 1º Volume. Tradução: Lemos de Azevedo. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença Ltda., 1988.

WARD, Janet. *Weimar surfaces*: urban visual culture in 1920s Germany. Los Angeles: University of California Press, 2001 (Coleção Weimar and now; v. 27).

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A Rua (*Die Straße*). Diretor: Karl Grune. Produtor: Willy Lehmann. Berlim: Stern-Film, 1923. 1 arquivo no formato .mp4 (89 min), mudo p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-s_aQKkt24>. Acesso em: 31 mar. 2014.

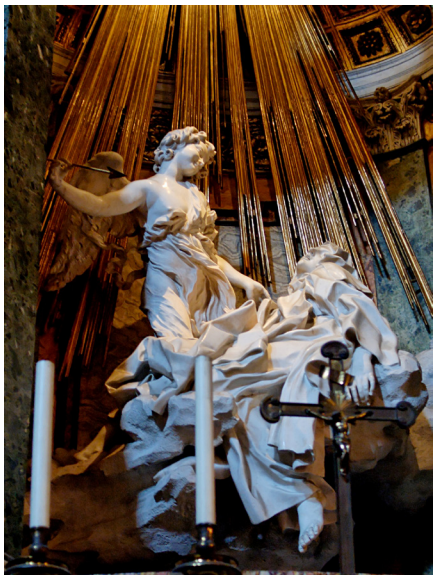
BERLIM, Sinfonia da Metrópole (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa, 1927. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.

DA Aurora à Meia-Noite (*Von Morgens bis Mitternacht*). Diretor: Karl Heinz Martin. Produtor: Herbert Juttke. Berlim: Ilag-Film, 1920. 1 arquivo no formato .avi (72 min), mudo, p&b.

FLOR do Asfalto (*Asphalt*). Diretor: Joe May. Produtores: Erich Pommer e Max Pfeiffer. Berlim: Universum Film (UFA), 1927. 1 arquivo no formato .avi (90 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em São Paulo por Cult Classic em 2010.

METRÓPOLIS (*Metropolis*). Diretor: Fritz Lang. Produtor: Erich Pommer. Berlim: Universum Film (UFA), 1927. 1 arquivo no formato .avi (152 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de exibição pelo canal de televisão *Arte* em 12 fev. 2010.

O Gabinete do Dr. Caligari (*Das Kabinett des Dr. Caligari*). Diretor: Robert Wiene. Produtores: Rudolf Meinert e Erich Pommer. Berlim: Decla-Bioscop AG, 1919. Suporte físico desconhecido (73 min), mudo, tingido, 35 mm.



BERNINI, Gian Lorenzo. Êxtase de Santa Teresa (Estasi di santa Teresa d'Avila). 1645-1652. Escultura, mármore e metais, 350 cm (h). Igreja de Santa Maria della Vittoria (Roma). Imagem retirada de: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Ecstasy_St_Theresa_SM_della_Vittoria.jpg>. Acesso em: 01 jun. 2014.



Quadro do Quinto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



CUVILLIÉS, François; ZIMMERMANN, Johann Baptist. Fotografia de Galeria Verde (Grüne Galerie) dentro das Câmaras Ricas (Reiche Zimmer), tomada central do ambiente. 1726-1737. Castelo de Residenz (Residenzschloss) (Munique). Fotógrafa: Klency Kakazu de Brito Yang. Fotografia digital realizada em 13 dez. 2011. Catalogada como "Klency Yang - Residenzmuseum - Residenz - Munique - 13DEZ11 (133)". Coleção particular.



Quadro do Quarto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



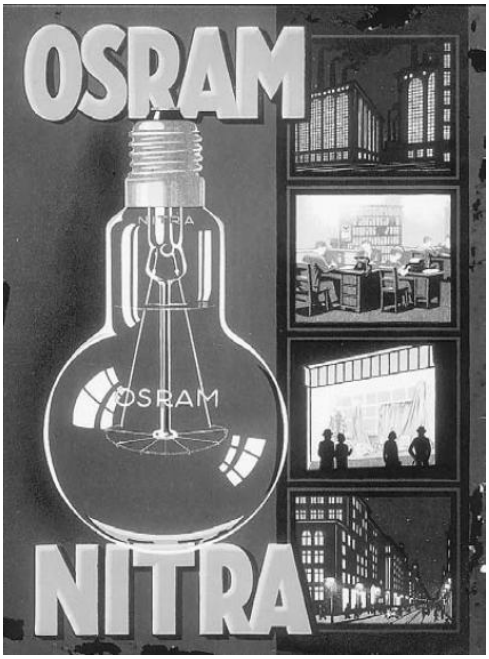
BUSTELLI, Francesco Antonio. Amores ardentes (Liebesgruppe "Der stürmische Galan"). 1756. Escultura, porcelana manufaturada, 14,4 cm. Museu Nacional da Bavária (Munique). Acesso em: 09 jun. 2014.



Quadro do Quinto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



Rosto em incandescência branca e rajada de luzes e sombras em A Rua (Die Straße, Karl Grune, 1923). 1923. A Rua (Die Straße). Diretor: Karl Grune. Produtor: Willy Lehmann. Berlim: Stern-Film. 1 arquivo no formato .mp4 (89 min), mudo p&b.



Sem informações sobre autoria. Anúncio para lâmpada elétrica Osram. Final dos anos 1920. Imagem retirada de: WARD, Janet. Weimar surfaces: urban visual culture in 1920s Germany. Los Angeles: University of California Press, 2001 (Coleção Weimar and now; v. 27), p. 104.



Quadro do Quinto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



Quadro do Quinto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



Iluminação e cenografia em O Gabinete do Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1919). 1919. O Gabinete do Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari). Diretor: Robert Wiene. Produtores: Rudolf Meinert e Erich Pommer. Berlim: Decla-Bioscop AG. Imagem retirada de: <http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/893/pdf/WMB_1920_21_03-04.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2014.



Quadro do Quinto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



CUVILLIÉS, François; ZIMMERMANN, Johann Baptist. Fotografia de Galeria Verde (Grüne Galerie) dentro das Câmaras Ricas (Reiche Zimmer), vista do espaço antes da entrada. 1726-1737. Castelo de Residenz (Residenzschloss) (Munique). Imagem retirada de: SCHEDLER, Uta. "254 | Johann Baptist Zimmermann (1680-1758), François de Cuvilliés (1695-1768, Entwurf) – München, Residenz, Stuckdekoration im Querflügel der Grünen Galerie – 1733". In: BÜTTNER, Frank et al. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland: Band IV – Barock und Rokoko. Munique: Berlim: Londres: Nova York: Prestel Verlag, 2008, p. 452.



Enquadramento luminosos de vitrine em Flor do Asfalto (Asphalt, Joe May, 1929). 1929. FLOR do Asfalto (Asphalt). Diretor: Joe May. Produtores: Erich Pommer e Max Pfeiffer. Berlim: Universum Film (UFA). 1 arquivo no formato .avi (90 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em São Paulo por Cult Classic em 2010.



Etapas de movimento do anúncio do sabão em pó Persil. 1929. Sem informações sobre autoria, suporte, técnica, dimensões e localização originais. Imagem retirada de: WARD, Janet. Weimar surfaces: urban visual culture in 1920s Germany. Los Angeles: University of California Press, 2001 (Coleção Weimar and now; v. 27), p. 117.



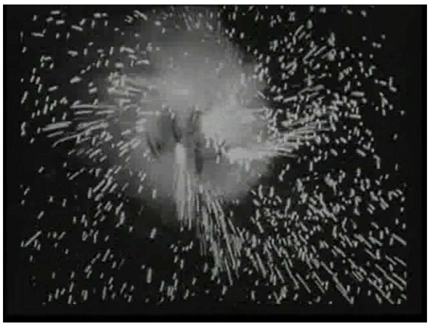
SUSTRIS, Friedrich; DIETRICH, Wendel. Vista do altar da igreja de São Miguel (Sankt Michael). Final do século XVI. Munique.



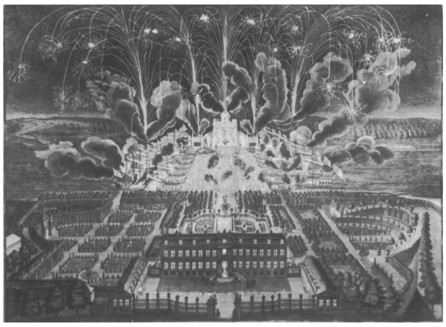
Quadro do Quinto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



Quadro do Quinto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



Quadro do Quinto Ato de Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927). 1927. BERLIM, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Diretor: Walter Ruttmann. Produtor: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa. 1 arquivo no formato .avi (62 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de DVD produzido em Munique por Film & Kunst em 2008.



CORVINUS, Johann August. Palácio Japonês (Japanische Palais) com fogos de artifício (Dresden, Japanische Palais mit Feuerwerk 1719). 1719. Gravura, sem informações sobre dimensões originais. Imagem retirada de: <http://www.bildindex.de/obj30105058.html>. Acesso em: 23 jun. 2014.



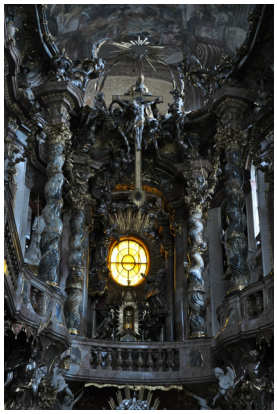
Quadro da Primeira Aparição de Yoshiwara em Metrópolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927). 1927. METRÓPOLIS (Metropolis). Diretor: Fritz Lang. Produtor: Erich Pommer. Berlim: Universum Film (UFA). 1 arquivo no formato .avi (152 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de exibição pelo canal de televisão Arte em 12 fev. 2010.



ASAM, Egid Quirin; ASAM, Cosmas Damian. Grupo da Santíssima Trindade sobre o espaço do altar e seção a leste do afresco do teto (Dreifaltigkeitsgruppe über dem Altarraum und Westpartie des Deckenfreskos). 1738. Igreja de São João Nepomuceno (Asamkirche) (Munique). Imagem retirada de: RUPPRECHT, Bernhard; MÜLBE, Wolf-Christian von der. Die Brüder Asam - Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1980, p. 201.



LANG, Fritz. Broadway em Nova York. 1924. Imagem retirada de: <http://24.media.tumblr.com/c6a6a2e552b456a0adbdee9a34a91cf0/tumblr_mlmskqsKsT1qzqju7o1_500.png>. Acesso em: 30 jun. 2014.



ASAM, Egid Quirin; ASAM, Cosmas Damian. Detalhe do grupo da Santíssima Trindade sobre o espaço do altar. 1738. Igreja de São João Nepomuceno (Asamkirche) (Munique). Fotógrafa: Klency Kakazu de Brito Yang. Fotografia digital realizada em 13 dez. 2011. Catalogada como "Klency Yang - St Johann Nepomuk Kirche - Asam Kirche - Munique - 13DEZ11 (54)". Coleção particular.



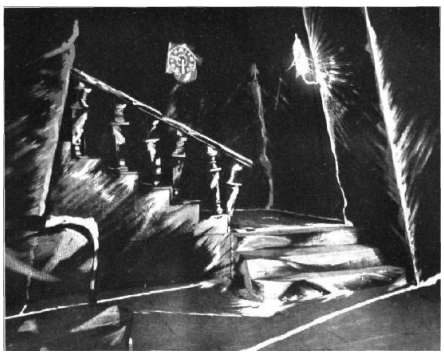
Avanço da morte pelo espaço em Metrópolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927). 1927. METRÓPOLIS (Metropolis). Diretor: Fritz Lang. Produtor: Erich Pommer. Berlim: Universum Film (UFA). 1 arquivo no formato .avi (152 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de exibição pelo canal de televisão Arte em 12 fev. 2010.



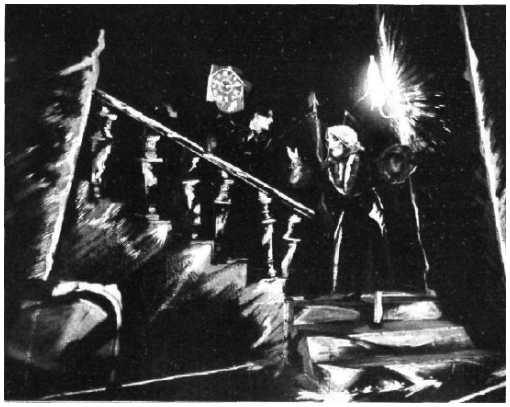
ASAM, Egid Quirin. Estátua equestre de São Jorge com dragão e princesa. 1721-1725. Igreja do mosteiro beneditino (Benediktinerklosterkirche) de Weltenburg (Kelheim).

ASAM, Egid Quirin. Ascensão de Maria. 1722-1723. Igreja do mosteiro beneditino de Rohr (Rohr na Baixa Bavária). Imagem retirada de: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Kloster_Rohr_Hochaltar_01.jpg>. Acesso em: 03 jul. 2014.





Escada estática em Da Aurora à Meia-Noite (Von Morgens bis Mitternacht, Karl Heinz Martin, 1920). 1920. DA Aurora à Meia-Noite (Von Morgens bis Mitternacht). Diretor: Karl Heinz Martin. Produtor: Herbert Juttke. Berlim: Ilag-Film. Imagem retirada de: <http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/893/pdf/WMB_1920_21_03-04.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2014.



Escada dinamizada em Da Aurora à Meia-Noite (Von Morgens bis Mitternacht, Karl Heinz Martin, 1920). 1920. DA Aurora à Meia-Noite (Von Morgens bis Mitternacht). Diretor: Karl Heinz Martin. Produtor: Herbert Juttke. Berlim: Ilag-Film. Imagem retirada de: <http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/893/pdf/WMB_1920_21_03-04.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2014.



Quadro da Primeira Aparição de Yoshiwara em Metrópolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927). 1927. METRÓPOLIS (Metropolis). Diretor: Fritz Lang. Produtor: Erich Pommer. Berlim: Universum Film (UFA). 1 arquivo no formato .avi (152 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de exibição pelo canal de televisão Arte em 12 fev. 2010.



Quadro da Primeira Aparição de Yoshiwara em Metrópolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927). 1927. METRÓPOLIS (Metropolis). Diretor: Fritz Lang. Produtor: Erich Pommer. Berlim: Universum Film (UFA). 1 arquivo no formato .avi (152 min), mudo, p&b. Cópia feita a partir de exibição pelo canal de televisão Arte em 12 fev. 2010.

Poéticas da matéria: apropriações no contexto da arte brasileira contemporânea

Renata Favarin Santini[1]

RESUMO

O artigo problematiza os procedimentos do artista contemporâneo por meio do exame à três produções, dos artistas Carlos Vergara, José Resende e Karin Lambrecht. No uso de elementos referenciais – abordados no texto como apropriações –, concentrados na matéria do trabalho incidiria um conceito expandido de representação, no qual se apresentam cruzamentos de memórias narrativas e situações plásticas/visuais decorrentes do uso.

Palavras-chave: matéria, memória, uso, lugar, tempo.

Apropriação e uso referencial de matéria

O presente texto consiste numa reflexão em torno das condições materiais da obra de arte contemporânea. Nessa perspectiva, avalia suas (re)configurações a partir da incorporação de lugares que se evidenciam no procedimento do artista pelo uso de elementos referenciais. Tais elementos se configuram na materialidade de três produções artísticas, as quais apresentam, conforme a concepção adotada para este texto, aplicações materiais distintas. Seguindo esse raciocínio, consideram-se as produções de Carlos Vergara, que transpõe marcas e vestígios procedentes de incursões em territórios; Karin Lambrecht, pelo adensamento de substâncias ao corpo do trabalho, e José Resende, que executa agenciamentos materiais, explorando destes suas potencialidades tanto intrínsecas quanto perceptivas. Embora a palavra apropriação tenha sido acolhida para reportar o uso de matéria referencial, admite-se uma especificidade maior à denominação de "uso", ou, especialmente, quando se trata dos "procedimentos adotados por artistas", por aludirem mais especificamente os lugares das obras.

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro

Em outros termos, se reconheceria que os trabalhos em discussão se encontram mais diretamente ligados à ação do artista em utilizar matéria de lugares específicos do que a citação ou apropriação em si mesma, o que talvez desconsideraria o lugar onde o artista aciona alguma invenção. Nesse sentido, a seleção de trabalhos aqui oferecida se volta às interações entre obras e lugares representados. Das mudanças no âmbito de um fazer modificador da matéria para uma ação investida em relação a ela, decorrem os desvios da reprodução em imagem pela inclusão da fotografia para o adensamento de materiais e procedimentos, nos quais linguagens tradicionais são desestabilizadas, gerando, por outro lado, anacronismos que denotam movimentos oscilatórios entre linguagens e retornos a procedimentos historicamente enraizados. Em vista disso, os trabalhos selecionados abarcam relações de lugares e tempos por suas vinculações materiais, o que justifica o interesse aos procedimentos artísticos concebidos a partir do adensamento de matéria referencial, colocando em evidência experiências moldadas pelos tempos que os atravessam.

Apropriações nos limites dos meios

Para conceber a análise pretendida, são comentados três trabalhos, dos artistas Carlos Vergara, Karin Lambrecht e José Resende. Suas poéticas não mobilizam as mesmas questões, no entanto, estabelecem vínculos particulares com lugares por meio do uso de matéria referencial. No intuito de adensar a discussão, seria possível afirmar que, nos dois primeiros exemplos, a linguagem da pintura é agente determinante das relações entre materiais, enquanto que no trabalho de José Resende, a linguagem da escultura afeta essa relação, determinando como suporte o lugar de apresentação do trabalho. A aproximação com esses trabalhos é um exercício de enfrentamento com diferentes aspectos da produção brasileira e com as abordagens histórico-críticas acerca das reconfigurações do objeto artístico relacionadas aos meios produtivos, abordando suas condições materiais. Por meio da articulação de diferentes poéticas, se espera alcançar subsídios de discussão histórica e crítica acerca da produção artística brasileira e da própria concepção do artista, pelo enfoque aos procedimentos adotados em suas ações como coletores de materialidades no embate com as teorias e os paradigmas do campo da arte.

Apropriação é um termo frequentemente aplicado à arte contemporânea, se relacionando ao

procedimento artístico. É possível associá-lo à palavra ocupação, a qual significa tornar próprio ao trabalho, submeter (um território), dominar, ou ainda, deixar que algo transcorra, que atravesse o trabalho. Notoriamente, se constatam diversas ramificações de apropriação em produções contemporâneas, como, por exemplo, o uso de imagens ditas de segunda geração, originadas dos meios de comunicação, ou ainda, apropriações de objetos cotidianos e de uso comum.

Tadeu Chiarelli (1987)[2] se reporta à apropriação como citação pelo enfoque à obra como imagem. O autor acredita numa "preocupação em retomar o originário" ou "um olhar retrospectivo" através da "elaboração de outros sistemas visuais a partir da conjugação de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes, recolhido naquele universo de imagens já referido" (Ibid., 2001, p. 257). Esse olhar para trás mencionado por Chiarelli é uma alusão às linguagens tradicionais, assim como às imagens da história da arte, apropriadas por diversos artistas.

Assim como Chiarelli, o crítico e historiador de arte norte-americano Hal Foster (1996)[3] trata da recorrência aos paradigmas do passado para abrir possibilidades presentes, remetendo-se às neovanguardas dos anos 1960. A retomada de procedimentos da vanguarda envolveria uma definição ampliada de arte e um questionamento aos seus discursos. Hal Foster avalia que, após o modernismo formal – estruturado em eixo vertical, temporal e diacrônico, sucederam-se as vanguardas, voltadas às rupturas com o passado, o que favoreceu a ampliação da área de competência artística para o social, chegando-se finalmente às neovanguardas, em eixo horizontal, espacial e sincrônico. Essas transformações denotam deslocamentos de interesses das formas intrínsecas à obra de arte para suas questões discursivas, voltadas ao âmbito social.

Tais ideias se encontram aqui expostas em razão de um contrassenso: se a ênfase à cultura visual e ao mundo artístico contemporâneo dominado por imagens nos leva a pensar na desmaterialização do objeto artístico, qual a razão para abordá-lo em sua materialidade? A questão que se coloca é precisamente considerar a teoria crítica como possibilidade de construção de um pensamento sobre o passado em uma posição presente, segundo sugere Hal Foster. Afinal, a obra de arte não se desmaterializou, embora tenha assumido discursos no âmbito da imaterialidade. Suas transformações são conceituais.

2 Texto do catálogo "Imagens de segunda geração", Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, publicado no livro Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias, organizado por Ricardo Basbaum (2001).

3 "O retorno do real", consultado na tradução brasileira de 2014.

Ainda que artistas e teóricos abeirem-se da apropriação de diferentes formas como decorrência do retorno do real à produção e ao pensamento da arte, como, por exemplo, objetos de uso cotidiano e referenciais visuais advindos dos meios de comunicação, a abordagem adotada para apropriação nesta comunicação se restringe às apropriações materiais com referências a lugares específicos externos ao trabalho, ou seja, aquilo que até determinado momento histórico da arte nunca se cogitou ser incorporado à obra a não ser por meio de representação.

Diante do contexto sugerido, as reflexões de Giulio Carlo Argan[4] se apresentam relevantes à presente discussão. Este autor afirma que "o problema da matéria havia surgido no exato momento em que a forma artística tinha deixado de ser representação da realidade, para apresentar-se como realidade autônoma, em si". Em sua argumentação, Argan distingue a matéria como um meio da substância sensível, absorvedora de sensações. Esta não se torna objeto, mas se mantém em sua problematicidade, na incerteza do que possa ser, até mesmo memória. Se admite considerar que tal situação pode ser constatada em diversos trabalhos, no entanto, nos limitamos a pensar as produções dos três artistas citados. Nesses casos, se reconhece na materialidade a ambiguidade indicada por Argan, a natureza questionável advinda da matéria, trazida ou deslocada de algum lugar controverso, discutível, ou ainda questionável. Lugares que possam sugerir questões diversas ao trabalho.

Moacir do Anjos[5] se refere à ideia de representação na obra de arte contemporânea como "construção de um sistema de equivalentes sensíveis da realidade", ou o que seria a própria "abstração da realidade". Nesse sentido, o artista se apropriaria de "fragmentos", fossem estes imagens, matérias, substâncias, objetos ou formas, para oferecer visibilidade, sentido, ou destaque ao que talvez não se encontre tão evidente. Por este viés, se tornaria viável atribuir uma dimensão política à arte, por instaurar algo que se encontra esquecido ou que não se mostra evidente: "A arte instaura aquilo que desassossega, que nos perturba, aquilo que pode não ter nome."[6] A obra é, neste caso, entendida como um lugar atravessado por conteúdos procedentes de outros lugares. Desse modo, não se trata propriamente de pensar as relações de obras com os espaços onde são expostos, mas de pensar os lugares contidos nessa apresentação.

4 ARGAN, 1992, p. 541.

5 *Como representar coisas que não existem*. Mesa sobre a *31ª Bienal de São Paulo* do XEHA - Encontro de História da Arte do Programa de pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humnas da UNICAMP. Campinas, 30 de setembro de 2014.

6 Fala de Moacir dos Anjos, na Mesa *31ª Bienal de São Paulo* do XEHA. Campinas, 30 de setembro de 2014.

Representações expandidas

Após um direcionamento inicial acerca dos modos de abordagem das três produções mencionadas, parte-se para a discussão que envolve suas articulações. Nessa perspectiva, se coloca o objeto de estudo como possibilidade de investigação das características materiais da obra de arte, a partir das incorporações de materiais externos à sua especificidade.

Carlos Vergara executa deslocamentos desde os anos 1970, quando costumava decidir os lugares onde iria visitar apontando para um ponto qualquer do mapa do Brasil, juntamente com o arquiteto Bina Fonyat. Foi nesta mesma época que iniciou seu contato com pigmentos naturais por meio de Franz Kracjberg, o que provocou a recorrência da monotipia em sua produção. Vergara vem realizando ativamente incursões por territórios diversos, marcados por histórias e materialidades carregadas de sentidos. As ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, a demolição do complexo penitenciário Frei Caneca no Rio de Janeiro, as construções e paisagens da Turquia, Índia, Cazaquistão, e outros lugares que envolvem assuntos da espiritualidade, de crenças, das histórias dos movimentos dos povos e suas tentativas de civilização. Desses lugares, Vergara costuma transpor pela monotipia suas marcas, além de realizar registros que poderão ser usados pelo artista em impressões sobre superfícies diversas. Dentre sua vasta produção, o exemplo trazido para dialogar com os demais é a série de monotipias executadas em São Miguel das Missões, RS (2007-2008).

Karin Lambrecht também tensiona lugares em suas obras, mas não necessariamente lugares geográficos. Os lugares podem ser partes internas de animais, ou aqueles lugares aos quais nos remetemos ao identificar no trabalho algum objeto ou fragmento, como cruzes ou sangue. Nesse sentido, Vergara e Lambrecht praticam uma pintura expandida, na utilização de materiais diversificados, pelo direcionamento à espiritualidade, indicadora de reflexões sobre o destino do homem e do mundo. O processo como elemento operatório da prática do artista, sem enfoque a um resultado final previamente esperado, é indicado pelo "uso amplo e livre de materiais, como areia, terra, pigmentos naturais, sangue, chuva, como modo de resolver questões relativas à superfície, à cor, ao ritmo e ao gesto. À pintura, portanto."[7] A obra escolhida para a aproximação entre obras que tencionam em suas materialidades a expansividade de lugares representados é *Desmembramento*

7 FERREIRA, 2013, p. 33.

(2000), cuja superfície é marcada pelo esguicho de sangue de um carneiro, acompanhado de doze desenhos de vísceras e cortes de carne ovina com os nomes dos apóstolos de Cristo. A aproximação de três poéticas diametralmente distintas se dá a partir da reflexão sobre o modo como se articulam os materiais empregados com uma ideia de representação que é instituída pelo uso de matéria referencial. Uma representação que oferece indícios de memórias e lugares.

Por este viés, seria concebível analisar as esculturas de José Resende. Segundo Corrêa (2004), o artista pensa as forças e tensões do ambiente material da existência, sua sustentação, superfícies. Investiga procedimentos que possam fazer convergir verticalidade e leveza, estabilidade e flexibilidade, fragilidade e coesão. Nesse constante agenciamento de materiais encontrados na vida cotidiana, o artista desarticula suas localizações iniciais para transformar ou construir outros modos de mobilizar sentidos, cujas dimensões e potências variam de intensidade.

De Resende, foi selecionado para aproximação com as demais obras o conjunto de vagões elevados em cabos de aço como intervenção efêmera sobre trens abandonados na região da Moca, em São Paulo (2001). Segundo o artista, *"não é uma coisa para se chegar a um resultado, mas para levantar ideias do que é possível fazer com aquela sucata que está lá meio sem razão de ser, meio indefinida"*[8]. Para além das linguagens através das quais essas produções possam se desenvolver, o presente texto busca destacar suas condições materiais, que muitas vezes se mostram como apropriações associadas a lugares específicos, conduzindo às obras a abrigar representações expandidas em relação ao praticado pelas linguagens consideradas tradicionais.

Aproximar poéticas da matéria, bem como dialogar com o que até então se encontra atrelado a uma concepção moderna de arte, articulando concepções sobre a materialidade do objeto artístico, é a estratégia de discussão para alcançar a dualidade tempo e espaço dessas apropriações. "Quando, por meio de um exercício da consciência, deslocamos um objeto de seu meio original e o inserimos em uma outra ordem, o que estamos criando é uma suspensão do tempo e um deslocamento de sentido". Ao que Marcio Doctors[9] chama de museu, chamamos aqui de obra de arte contemporânea, na qual se aprisiona um lugar "em sua temporalidade, e nos devolve a possibilidade de convivermos com um tempo que não existe mais". Nessa perspectiva, o texto se interroga de que maneira(s) a obra em sua materialidade reverbera questões relacionadas a outros lugares, as quais são inseridas no corpo da obra de arte pelo deslocamento de fragmentos materiais.

8 Depoimento do artista em vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rX88mGWfsow

9 DOCTORS, 2003, p. 8.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHIARELLI, Tadeu. **Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea.** In: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CORREA, Patricia (org.). **José Resende**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

DOCTORS, Marcio (org.). **Tempo dos tempos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

FERREIRA, Glória (org.). Pintura em todas suas dimensões. In: **Karin Lambrecht**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HAL, Foster. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



Figura01.jpg → Carlos Vergara. São Miguel – Cruz I, 2008. Monotipia e pintura sobre lona crua 190 x 216cm. Fonte: registro da autora da exposição *Sagrado Coração* em Porto Alegre, RS, MARGS (2009)



Figura02.jpg →Karin Lambrecht. Desmembramento, 2000. Linha de sangue derradeiro sobre lona 180 x 1170cm. MAM/RJ. Fonte: FERREIRA, Glória (org.). **Karin Lambrecht**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



Figura03.jpg →José Resende. S/ Título, 2001. Vagões e cabos de aço
Obra efêmera, São Paulo, SP. Fonte: CORREA, Patricia (org.). **José Resende**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

Albert Cavos e o *Tratado da construção de teatros* (1847)

Richard Santiago Costa[1]

É possível identificar um momento preciso na história russa no qual as artes em geral, mas em especial o fascínio e o apreço pelas óperas, ganharam novo impulso e forte apoio estatal: com efeito, é a partir do reinado de Catarina II, a Grande, na segunda metade do século XVIII, que o império russo conheceria uma nova era não só política como também cultural. A ilustrada czarina implementara uma política ativa de aquisições de obras de arte, bem como impulsionara o apreço definitivo pela opera enquanto gênero dramático por excelência da aristocracia. Uma peça comemorativa do centésimo aniversário do estabelecimento de teatros imperiais na Rússia, encenada em 1856[2], permite vislumbrar a importância que esse tipo de empreendimento e entretenimento adquirira ao longo de um século. Sob Catarina, são construídas importantes casas de óperas como o Teatro Imperial Bolshoi Kamenny [fig. 1], em 1783[3] do arquiteto Antonio Rinaldi, e o Teatro Hermitage [fig. 2], entre 1783-89 do arquiteto Giacomo Quarenghi[4]. A mesma política de fomento às artes cênicas prosseguiria nos sucessivos reinados de Nicolau I (1825-55) e Alexandre II (1855-81). Albert Cavos, talvez o homem mais influente no campo arquitetônico russo desse período, fizera sua fama a serviço desses czares, dotando a Rússia com suas mais emblemáticas casas de ópera: o novo Teatro Bolshoi de Moscou [fig. 3] e o Teatro Mariinsky [fig. 4], em São Petesburgo.

Curiosamente, o destino do arquiteto Albert Cavos esteve sempre intrinsecamente ligado ao universo operístico. Filho do renomado compositor veneziano Catterino Cavos, nascera em São Petesburgo, lugar onde seu pai granjeara fama como compositor. Formara-se na Universidade de Pádua, na Itália, onde também fora professor na Academia de São Lucas[5]. Não parece haver

1 Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, sob orientação do prof. Dr. Jorge Coli. Pesquisa financiada pela Fapesp.

2 Cf. EDWARDS, Henry S. *The Russians at Home*. Londres: W. H. Allen and Co., 1861, p.164. A fundação do Teatro da Academia Dramática Estatal Russa Pushkin, mais conhecido como Teatro Alexandrinsky, por decreto senatorial em 30 de agosto de 1756, marca a data de fundação do teatro profissional russo, bem como o estabelecimento de políticas estatais voltadas para as artes cênicas. (http://en.alexandrinsky.ru/articles/about/history)

3 Sendo bastante reformulado, por sua vez, entre 1802-03 por Thomas de Thomon, antes do incêndio que o destruiria quase por completo no inverno de 1811. Thomon morreu antes de ver o Bolshoi reconstruído em 1818. Disponível em http://www.mariinsky.ru/en/about/history_theatre/mariinsky_theatre/

4 http://www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm5_2_5.html

5 Cf. *Archives Biographiques et Nécrologiques*. Paris: [s. n.], 1858, p. 14. Acervo Gallica.

dúvidas de que a influência de seu pai fora decisiva para que Cavos fosse agregado aos círculos oficiais como arquiteto. Uma de suas primeiras incursões nesse campo seria através da readequação acústica do Bolshoi Kammeny em 1836: as modificações empreendidas denotam as crenças arquitetônicas de Cavos que seriam reafirmadas anos mais tarde em seu tratado: substituição do teto em cúpula por um plano, supressão de colunas do auditório que atrapalhavam a visão e a propagação do som, e a remodelação da sala para a forma de ferradura. Tais intervenções correspondiam aos pressupostos essenciais que regiam a atuação de qualquer profissional da construção, segundo ele: a comodidade, a solidez e a beleza. Somente essa tríade poderia proporcionar teatros duradouros e dignos do esplendor de seus governantes.

Desse modo, o *Tratado da construção de teatros*, composto também de um Atlas separado com pranchas explicativas, datado de 1847, pretendia, fundamentalmente, compilar as premissas essenciais em torno das quais um grande teatro deveria ser erguido. Cavos inicia seu opúsculo com a constatação de que a disseminação dos grandes teatros de ópera pela Europa era um fato inconteste, uma vez que o gosto por tal gênero artístico estava estabelecido entre a população, exigindo que as cidades tivessem recintos adequados a abrigar tais espetáculos. Este fato engendrara a publicação de diversos estudos que versavam sobre esse tema, mas em geral, muitos deles falhavam ao não abordar questões cruciais: alguns conteúdos haviam sido preteridos ou simplesmente esquecidos. Assim, os jovens arquitetos encontravam-se desprovidos de subsídios para projetarem seus teatros com segurança e propriedade, algo que ele pretendia corrigir ao conceber seu tratado que privilegiava questões básicas de qualquer empreendimento do gênero, tais como a segurança do público, as leis da ótica e da acústica, as disposições do palco e do maquinário cênico, além dos cuidados contra incêndios.

Contudo, antes de adentrar nos assuntos concernentes à arquitetura, Cavos fazia questão de reforçar sua devoção e gratidão ao governo russo, uma vez que tais teatros testemunhavam "a alta solicitude de Sua Majestade O Imperador por tudo o que estivesse relacionado ao exercício das belas artes"[6] sendo que o teatro, que há muito prosperava na Rússia, era "objeto dos cuidados de uma administração ativa" que promovia um amplo desenvolvimento das artes cênicas, contratando célebres artistas italianos e construindo casas de ópera que rivalizavam com as melhores do

6 CAVOS, Albert. *Traité de la construction des theàtres.* Paris: Librairie Scientifique et Industrielle de L. Mathias, 1847, p. 15.

continente[7]. A emulação parecia ser um pressuposto caro ao universo dos grandes teatros ao redor do mundo, e Cavos reafirma esta premissa nessa passagem. Ruth Bereson assinala que "as casas de ópera eram construídas num sentido de ofuscar umas às outras; cada uma visando estabelecer a si mesma não apenas como o principal teatro em um país mas como o mais marcante no mundo ocidental"[8]. O arquiteto não deixaria de ratificar, além disso, sua competência para o exercício de tal função: ancorado por oito anos de atividades intensas como arquiteto-conservador do serviço imperial de teatros, eram a observação direta e a prática que o instrumentalizavam não só para o exercício construtivo como também para o teórico.

Isto posto, Cavos dividira seu tratado em três partes bem definidas de acordo com os três pilares da boa arquitetura: a comodidade, a solidez e a beleza. Assim, na primeira parte, a mais extensa, dedicada ao conforto dos espectadores e artistas, ele frisava a importância de construir salas que contemplassem uma boa visão do espetáculo, bem como uma excelente audição do canto e da sonoridade dos instrumentos musicais. Dentre os 25 temas relacionados a isso, para os quais ele definiria um capítulo específico a cada um, estavam os pórticos e vestíbulos da entrada, escadarias, camarotes, corredores, proscênio, fosso da orquestra, palco, camarins, depósitos, ateliês, bilheterias, restaurantes, maquinários e itens de segurança contra incêndio. Cavos propõe que adentremos no teatro e através disso, expõe as características e necessidades específicas de cada parte. Desse modo, os pórticos de entrada para descida de carros e abrigo dos espectadores deveriam ser pelo menos três, sendo que um estaria localizado na fachada principal, dando preferência aos pórticos de colunas isoladas, mais elegantes e leves[9].

As escadas deveriam ser largas para facilitar a movimentação dos espectadores, além de estarem em comunicação direta com os corredores e vestíbulos. Quanto ao interior da sala propriamente dito, Cavos pondera que as tentativas de proporcionar uma boa visão e audição em todos os lugares do recinto nem sempre tiveram êxito:

Em muitos teatros de fama justamente adquirida, para aumentar a ressonância, fechou-se, talvez um pouco excessivamente, as curvas laterais em direção ao palco, o que tem o inconveniente de tapar uma parte do palco para os camarotes adjacentes. Em outros, ao contrário, para que des-

7 Ibidem.

8 BERESON, Ruth. *The Operatic State:* Cultural Policy and the Opera House. New York: Routledge, 2002, pp. 19-20.

9 Ibidem, pp.3-4.

tes mesmos camarotes o olho possa tudo ver, alargou-se as curvas a ponto de dar à sala a forma de um sino, mas esta forma amortiza os sons, e não os ouvimos nem bem, nem em todos os lugares[10].

Para reforçar seu argumento, apresenta uma prancha comparativa [fig. 5] entre o Bolshoi Kammeny de São Petesburgo, então reformulado por ele, e outras quatro grandes salas da Europa: a de Munique, a da Academia Real de Música de Paris, a de San Carlos de Nápoles e o Scala de Milão, tudo para reforçar que a visibilidade, na sala russa, era superior às demais.

Cavos era muito reconhecido por sua competência nos assuntos relativos à sonoridade de suas salas de espetáculo. Não por acaso, fora o escolhido, como vimos, para reestruturar a acústica do Bolshoi Kammeny, um de seus primeiros trabalhos para o império. No tratado, anos mais tarde, o arquiteto compara o teatro, e em específico a sala de espetáculos, a um grande instrumento de repercussão, cujas partes deveriam contribuir para a boa difusão dos sons dos instrumentos da orquestra e das vozes dos atores. Sua obsessão, por assim dizer, pela plena sonoridade do teatro revela-se na metáfora utilizada por ele quando entrevistado pelo jornalista britânico Henry Edwards ao explanar sobre a construção do Bolshoi de Moscou: um teatro deveria ser construído como um instrumento musical[11]. O cronista inglês reforça a competência de Cavos, ao mesmo tempo em que critica a conduta dos profissionais de sua terra natal:

O senhor Cavos não é apenas um arquiteto, ele é também um ‘acústico’, se pudermos usar o termo; em outras palavras, ele entende, o que não parece ser entendido em Londres, que construir uma sala de música (music-hall) no qual a música não é ouvida de todo, ou em grande desvantagem, é muito mais absurdo do que construir uma desfavorável ao olho, mas, no entanto, ‘boa para o som’ e não há necessidade de fazer de outro modo. Sr. Cavos ridiculariza a ideia geralmente aceita de que é impossível saber de antemão se um prédio será ou não será ‘bom para o som’. Ele diz que certas proporções devem ser observadas, certas distâncias mantidas, e certos materiais empregados (o Teatro Moscou é totalmente forrado com madeira), e que então não pode haver dúvida sobre o resultado[12].

Ora, como afamado “acústico”, Cavos fornecia um receituário eficiente para que se concebesse teatros de ópera com excelência sonora: era imprescindível evitar ângulos e formas recôn-

10 Ibidem, pp.10-11.

11 EDWARDS, Henry S. Op. cit., p. 179.

12 Ibidem, p. 179.

cavas que impediam a plena propagação das ondas sonoras, além do emprego da madeira como matéria-prima de forração dos recintos, e a preferência por *plafonds* planos ou parabólicos, ao invés das formas esféricas[13]. Ao observamos seus dois principais teatros, o Bolshoi de Moscou [fig. 6] e o Mariinsky de São Petesburgo, perceberemos a adoção dessas premissas: seus *plafonds* [fig. 7] seguem a suavidade das formas parabólicas, sem curvas acentuadas ou ângulos intensos.

No que diz respeito aos assentos, fossem nos camarotes, fossem na plateia, Cavos determinava medidas e ângulos aproximados de maneira a proporcionar a melhor visibilidade para os espectadores. Suas atenções se voltavam para a privacidade do público situado nos lugares mais concorridos e nobres da sala de espetáculos: aos camarotes [fig. 8] cabia o papel de proporcionar conforto e estrutura física para recepções sociais que extrapolavam a finalidade artística propriamente dita, transformando estes recintos em espécie de salas de recepção da alta aristocracia. Edwards enfatiza o caráter quase doméstico que tais cômodos, especificamente no caso do Bolshoi, assimilavam em sua dupla função: Cavos teria tido a brilhante ideia de combinar a privacidade elegante das *loges à l'italienne* adotadas nas salas de visita contíguas aos camarotes, ao passo que estes, marcadamente devedores do grande *balcon* francês[14] [fig. 9], exerciam seu papel de proporcionar visibilidade a seus ocupantes, não só do que ocorria no palco, mas também na *mise-en-scène* social que tinha tanta importância quanto as encenações operísticas.

Não cabe a este breve estudo uma apreciação pormenorizada de todos os capítulos do Tratado. Importa saber que, nesta primeira parte, Cavos percorreria ainda as melhores maneiras de se construir o palco, o arco do proscênio, o fosso da orquestra, os camarins e ateliês, bem como as porções destinadas ao maquinário cênico. Entretanto, chama a atenção a preocupação recorrente em blindar o futuro teatro dos perigos provocados pelos incêndios, acontecimentos trágicos bastante comuns na trajetória de muitos teatros ao redor do mundo. Em especial na Rússia, país de rigorosos invernos, nos quais a utilização de aquecedores a óleo e lustres e candelabros guarnecidos por velas, aumentavam os riscos de incêndios de amplas proporções, muitas vezes comprometendo toda a estrutura dos edifícios. Foi assim em diversas ocasiões, tanto com o Bolshoi Kammeny (1811) quanto com o Bolshoi de Moscou (1805,1853[15]), sendo que este tipo de fatalidade fora res-

13 CAVOS, Albert. Op. cit., p. 20.

14 EDWARDS, Henry S. Op. cit., p. 184.

15 Este último incêndio fora o responsável por Cavos ser o escolhido para a reconstrução do Bolshoi de Moscou. Com efeito, tal teatro existia desde 1780, quando ainda se chamava Petrovsky, fruto do empenho do empresário inglês Michael Maddox. Após seu primeiro incêndio,

ponsável, inclusive, pela construção do Teatro Mariinsky por Cavos, após a aniquilação pelo fogo do então Teatro do Circo, em 1859[16]. Por esse motivo, o arquiteto dedica algumas observações importantes sobre isso na segunda parte de seu tratado, destinado à solidez do edifício. Da preferência pelo ferro à madeira na composição das armações do telhado, ou pelo emprego de pedras e tetos abobadados para conter as chamas, Cavos tinha a consciência da quase impossibilidade de se evitar tais infortúnios, mas procurava meios de retardar a propagação das labaredas e permitir que se pudesse combatê-las com eficácia: por esse motivo, preconizava o uso de grandes reservatórios de água aparelhados com dutos que pudessem conduzi-la aos mais diversos pontos do edifício. Frisava, ainda, que era imprescindível que um destes reservatórios se situasse na altura do palco, onde comumente se iniciavam os incêndios, e para o qual recomendava, como medida adicional, a utilização de uma cortina de cobre que seria acionada para separar o palco da sala de espetáculos, evitando assim a propagação do fogo[17].

Curiosamente, Cavos é breve na terceira e última parte de seu estudo, destinado ao tema da beleza. Subdividindo-o em beleza exterior e interior, o arquiteto reforçava seu apreço pelas características do estilo Neoclássico [fig. 10], algo que fica evidente nas sugestões que transcreve:

A beleza de um edifício depende do acordo que reina entre as proporções de todas as partes das quais ele se compõe. As ordens arquitetônicas, as esculturas e as molduras de ornamentos devem estar em harmonia com o estilo das fachadas, como as decorações interiores com a finalidade do monumento. A pureza das linhas principais, a simplicidade dos desenhos, uma sábia disposição na distribuição das cores, serão sempre preferíveis às concepções bizarras e irregulares, às bugigangas, às miscelâneas de cores que pecam contra o bom gosto e quebram o efeito geral das massas: a simplicidade não exclui a grandeza, a arte se mostra e brilha no conjunto bem mais que nos detalhes, que só são obra do talento[18].

Mesmo os símbolos mitológicos deveriam ser empregados com parcimônia e comedimento,

em 1805, foi reconstruído a partir do projeto do arquiteto Joseph Bové, em concurso realizado em 1819. Com o segundo incêndio, em 1853, Albert Cavos vencera o concurso para sua reconstrução, ancorado por seu renome ante sua atuação como arquiteto-chefe dos teatros imperiais e professor da Academia de Artes de São Petesburgo. Cf. BROOKE, Caroline. *Moscow:* A Cultural History. London: Oxford University Press, 2006, pp.145-46. Disponível em:http://www.bolshoi.ru/en/about/hist/history/ Acesso em: 25/09/2014.

16 O Teatro do Circo, totalmente feito em madeira, ficava localizado próximo ao Bolshoi Kammeny, em São Petesburgo e se destinava a apresentações mais populares assentadas sobre as artes circenses. Após sua destruição em um incêndio, Alexandre II autorizou a construção, por Albert Cavos, de um novo teatro no mesmo terreno, que seria consagrado a sua esposa, a imperatriz Maria Alexandrovna, batizado como Teatro Mariinsky. http://www.saint-petersburg.com/buildings/mariinsky-theatre/

17 CAVOS, Albert. Op. cit., p. 97.

18 CAVOS, Albert. Op. cit., pp. 99-100.

sob pena de, em excesso, denotarem "impotência" e "fraqueza da imaginação". É, com efeito, no repertório arquitetônico clássico que Cavos buscará os elementos constitutivos da aparência externa do teatro ideal [figs. 11 e 12]: colunatas, pórticos, frontões com baixos-relevos esculpidos, cariátides e estátuas. Áticos seriam recomendáveis para disfarçar o telhado e imprimir mais imponência à altura do edifício. Com relação às janelas, deveriam ser utilizadas para iluminar dois andares por vez, de modo a evitar que o excesso delas desse ao edifício a feição de uma fábrica[19]. A respeito da implantação do teatro no terreno [fig. 13], melhor seria que o mesmo fosse amplo e permitisse que o prédio ficasse isolado das demais construções, como forma de destacá-lo no conjunto da paisagem urbana. Contudo, apesar de afirmar que todas as ordens arquitetônicas poderiam ser empregadas em um edifício desse gênero, Cavos avalia que as ordens dórica e jônica tinham preferência uma vez que haviam sido utilizadas pelos antigos na construção de seus teatros. Curiosamente, ao observamos seus dois principais teatros, verificaremos que ele próprio não utilizou nenhuma dessas ordens, preferindo a compósita às demais: no Mariinsky, por exemplo, cuja fachada atual não pertence ao projeto original de Cavos, ele utilizara pilastras ao invés de colunas, e mesmo aquelas são da ordem compósita; no Bolshoi, o imponente pórtico da fachada principal é formado por pesadas colunas de ordem compósita, mesmo motivo das pilastras.

Para ele, era essencial que os elementos arquitetônicos empregados na decoração do teatro refletissem a natureza do mesmo e sua função, não só artística mas também social. Suas palavras denotam a maneira cenográfica utilizada por ele para entender casas de espetáculo desse tipo: é como se o jogo cênico ultrapasse os limites do palco, e o público desempenhasse um papel social bem definido e afeito à exposição e à exuberância. Dessa forma, ao definir as características da escadaria principal [fig. 14], nobre e grandiosa, Cavos revelava que a intenção primordial deste elemento arquitetônico era, principalmente, servir como espécie de "escada de desfile" para os espectadores que se conduziam para os foyers e camarotes superiores: "(...)As escadas deste tipo devem sempre oferecer um aspecto grandioso; quando transpomos os degraus, amamos passear nossos olhares por um espaço vasto e majestosamente decorado"[20].

No que tange à decoração da sala em si, a simplicidade deveria guiar as mãos do arquiteto [fig. 15]: poucas colunas para favorecer a acústica, economia de ornamentos no proscênio,

19 Ibidem, p. 101.

20 CAVOS, Albert. Op. cit., p. 104.

arabescos para as fachadas dos camarotes com motivos relativos às artes cênicas, de preferência dourados sobre fundo branco, algo que favoreceria a luminosidade do recinto. Cromaticamente falando [fig. 16], era preciso evitar tons escuros demais como o carmesim que diminuía a sala e a tornava obscura, optando-se por tonalidades semi-escuras como o azul e o lilás, que "ressaltavam as *toilettes* das damas"[21]. Para a pintura do plafond [fig. 17 e 18], arabescos, máscaras, medalhões e guirlandas eram temas adequados, sem perder de vista a leveza dos motivos que evitaria o achatamento da sala.

Cavos, assim, deixa claro, ao encerrar seu tratado, que tão importantes quanto os conceitos e regras eram o gosto e a imaginação[22]. Observar os teatros russos, mas em especial aqueles concebidos por ele próprio, confere propriedade aos escritos do arquiteto: a sobriedade quase austera da arquitetura exterior, atribuindo solidez aos edifícios, não implicava menos esplendor ou pujança aos aspectos interiores dos mesmos. No decurso do século, que seria dominado pela pluralidade eclética até o início do século XX, Cavos parece ter fornecido muito mais um embasamento técnico, do ponto de vista formal, do que decorativo: no Brasil, por exemplo, o Theatro da Paz [fig. 19], em Belém, e o Teatro Amazonas, datados da segunda metade do XIX, são exemplares de alguns pressupostos defendidos em seu tratado: tanto exteriormente, com suas fachadas de frontão grego com colunas compósitas, quanto interiormente, são como notas de tranquilidade em meio ao universo imponente e quase opressivo da Amazônia brasileira. Especialmente no caso do teatro paraense, em que o arquiteto é citado nominalmente como referencial teórico pelos engenheiros responsáveis por sua construção[23]. Cavos, o bem relacionado arquiteto dos czares, o excelente "acústico", reflete, com seu tratado, as premissas artísticas e arquitetônicas de uma sociedade apreciadora dos teatros e do glamour que eles representavam, organismos complexos que evoluíam juntamente com a história da própria ópera e de outros gêneros cênicos, instrumentos a um só tempo da legitimação do *status quo* dos agentes de poder ao longo do tempo, para emprestar uma expressão de Bereson, e do congraçamento das artes em todas as épocas e sociedades em que se desenvolveu.

21 Ibidem, p.105.

22 Ibidem, p.109.

23 A esse respeito ver SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz:* da construção à primeira reforma. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.

Referências bibliográficas:

Archives Biographiques et Nécrologiques. Paris: [s. n.], 1858.

BERESON, Ruth. *The Operatic State:* Cultural Policy and the Opera House. New York: Routledge, 2002.

BROOKE, Caroline. *Moscow:* A Cultural History. London: Oxford University Press, 2006.

CAVOS, Albert. *Traité de la construction des theàtres.* Paris: Librairie Scientifique et Industrielle de L. Mathias, 1847.

EDWARDS, Henry S. *The Russians at Home*. Londres: W. H. Allen and Co., 1861.

SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz:* da construção à primeira reforma. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.

SUMMERSON, Sir John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.



Fig. 1 – Teatro Bolshoi Kamenny, 1886 (demolido) – São Petesburgo.



Fig. 2 – Teatro Hermitage (1783-87).



Fig. 3 – Teatro Bolshoi de Moscou.

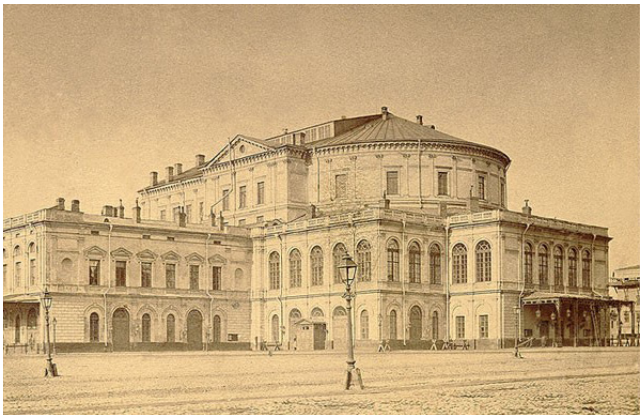


Fig. 4 – Fachada do Teatro Mariinsky em 1859 antes da reconstrução da fachada em 1885 por Viktor Schröter.

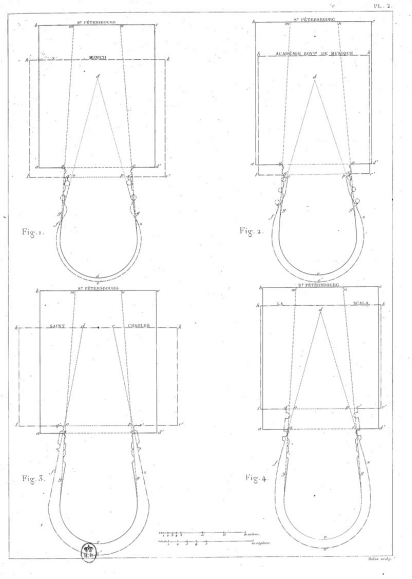


Fig. 5 – Quadro comparativo entre o Teatro Bolshoi Kammeny e as óperas de Munique, Academia Real de Música, São Carlos e La Scala.



Fig. 6 – Teatro Bolshoi (vista com plafond) – Moscou.



Fig. 7 – Teatro Mariinsky (Interior).



Fig. 8 – Teatro Bolshoi (Interior).



Fig. 9 – Mihály Zichy. Coroação de Alexandre II (Bolshoi), 1856.

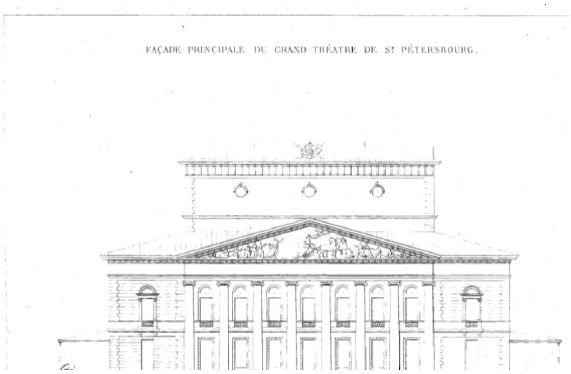


Fig. 10 – Teatro Bolshoi antes da reconstrução por Albert Cavos.

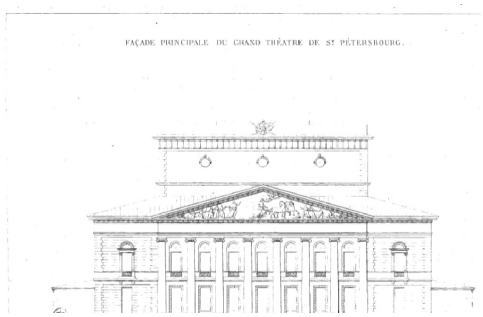


Fig. 11 – Fachada principal do Grande Teatro de São Petesburgo.

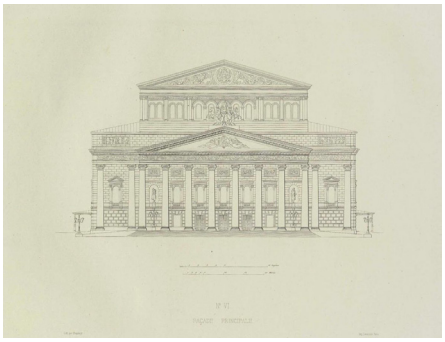


Fig. 12 – Fachada principal Teatro Bolshoi Moscou.



Fig. 13 – Teatro Bolshoi (implantação). Moscou.



Fig. 14 – "Escada de desfile". Perspectiva pertencente à publicação *Reconstruction du Grand theatre de Moscou dit Petrovski: Notice descreptive accompagnée de 20 magnifiques planches en noir, tentees, ornementees et en chromolithographie dediée à S.M. Alexandre II empereur de toutes les Russies.* (1859)

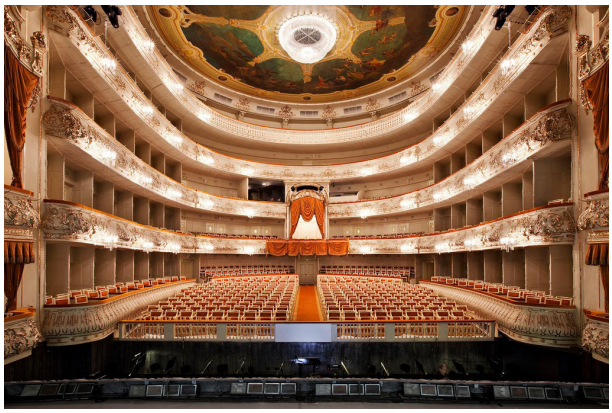


Fig. 15 – Teatro Mikhailovsky (c.1833). Interior reformulado por Albert Cavos, 1859. São Petesburgo.



Fig. 16 – Teatro Alexandrinsky (Interior).



Fig. 17 – Plafond do Teatro Bolshoi (Moscou).



Fig. 18 – Plafond do Teatro Mariinsky (S. Petesburgo).



Fig. 19 – Theatro da Paz – Belém/PA.

Barroquismo Contemporâneo: Matthew Barney e o Ciclo Cremaster

Rodrigo Pereira Fernandes[1]

O Ciclo Cremaster, do artista plástico Matthew Barney, é um conjunto de obras compostas por cinco partes, das quais filmes, fotografias, desenhos e esculturas construídas de elementos pouco convencionais, como plásticos protéticos auto-lubrificantes, vaselina, silicone e vinil petrolado relacionam-se entre si, de modo a estabelecer camadas de significados diferentes a partir das relações entre as diversas linguagens que compreendem a série toda. Seu trabalho explora limites do corpo e da sexualidade, fronteiras que definem e extrapolam o humano e o não-humano "atingindo proporções barrocas em valores de produção de figurinos, maquiagem, próteses, imagens fantásticas de câmera e esquisitices esculturais que sugerem uma busca esbaforida de identidade e prazer, sob o olho constante da morte invasora" (RUSH, 2006, p. 145).[2]

As partes que compõe o Ciclo Cremaster não foram produzidas de maneira cronológica, e embora Barney trabalhe com recursos audiovisuais ele não se considera um cineasta. Seus três primeiros filmes, na verdade, são produções em vídeo. Apenas as duas últimas produções, Cremaster 2 e Cremaster 3 são realizações em película. O vídeo instaura uma nova concepção audiovisual capaz de subverter a linguagem já estabelecida e consolidada do cinema, evidenciado a partir da montagem da exposição. A concepção para o *display* do vídeo foge a convenção metodológica de exibição e apreciação do cinema convencional.

A montagem (edição do vídeo) permite evidenciar novas modalidades no funcionamento das imagens, gerando um novo efeito estético, composto não apenas pela imagem "virtual" (a dos filmes), mas uma imagem física somada ao virtual como um todo, trazendo consigo uma nova forma de se pensar imageticamente. O modo como vídeo e filme é exibido ao público converte tais imagens em instalação: um suporte para cinco televisores, os quais cada um exibe um filme diferente do Ciclo Cremaster simultaneamente, disposto em um formato semelhante a um pentágono, concebido para a exposição no *Solomon Guggenheim*, Nova Iorque, em 2003.

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Arte na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas EFLCH, da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp.

2 RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006

Barney denomina seu trabalho como esculturas narrativas, sendo este um sistema de linguagem visual proteico: uma produção multiforme e polimorfa em que desenhos e filmes se unem para engendrar fotografias e esculturas, as quais por sua vez produzem mais desenhos e filmes em uma mistura incestuosa de materiais que desafiam qualquer hierarquia dentre materialidades e gêneros artísticos. Sua intenção reside na produção material em decorrência da narrativa que se desenvolve imageticamente pelos filmes.

O ponto de partida nas obras de Barney é o *The Field*, uma representação gráfica que se repete incessantemente ao longo do ciclo, considerada como um campo, na qual as transformações e rupturas acontecem. The Field é um corpo hermético em que Barney força a elasticidade de seus limites para compor outras formas que irão se derivar dela. As demais formas podem ser apontadas como um espectro de um duplo, a metamorfose de um original que não chega a ser uma cópia, mas uma subversão da criação primeira e que irá influenciar e conduzir as narrativas, juntamente com outros aspectos das demais partes do ciclo a partir de suas composições iconográficas.

O Ciclo Cremaster se torna um desdobramento no espaço-tempo que resulta pela somatória de inúmeros fragmentos no processo de criação das formas, sendo elas em seu estado biológico, psicológico e geológico, objetivando, a princípio, transcender limites heteronormativos a partir da diferenciação sexual. Heteronormatividade enquanto convenções sociais que constituem o indivíduo, o qual está predestinado a performar uma identidade de gênero de acordo com o sexo que lhe foi designado.

O nome que dá vida ao ciclo vem do músculo cremastérico presente na anatomia masculina. O músculo delgado, através de contrações, é responsável pela elevação ou suspensão dos testículos, permitindo que sua temperatura se mantenha constante. O músculo é um componente do sofisticado sistema refrigeratório do corpo humano, na qual a produção de espermatozoides está condicionada a temperatura de 36º graus, que quando contraído é elevado, mantendo os testículos mais próximos do corpo, aumentando sua temperatura, e quando relaxado, os testículos são suspensos, para que estes não fiquem superaquecidos. A partir deste mecanismo biológico, Barney constrói metáforas visuais que, não apenas ilustram, mas problematizam a engenharia desempenhada pelo corpo humano a partir de imbricações com referências diversas da cultura local de diversas regiões, como origens celtas, cultura de massa a partir de músicas e ainda através da história americana de edifícios e empresas.

Dentre as diversas metáforas visuais elaboradas por Barney, cito aqui uma das que compõe Cremaster 5, através de *The Füdór* (criaturas marinhas) que entrelaçam as fitas no fundo da água, presas aos *The Queen's Menagerie* (pombos jacobinos), e amarram na bolsa escrotal do *The Giant,* criatura humanoide que agora está dentro da água. O momento da ascensão sexual se dá quando os pombos presos às fitas voam, erguendo assim tudo o que está preso a elas e declinação, quando seus testículos descem, tocando a água, gerando assim o efeito cremastérico: contrações capazes de aproximar os testículos do tronco para aquecê-los ou afasta-los do corpo com intuito de resfriá-los.

As metáforas visuais de Barney também estão relacionadas ao campo da fecundação, cujo processo embrionário ocorre a diferenciação sexual em decorrência do contato das gônadas[3]: organismos multicelulares (metazoários) que produzem as gametas, células sexuais, que entram em contato com cromossomos diferentes, XX ou XY. As gônadas femininas se tornam ovários, já as gônadas masculinas se tonam testículos.

O artista evidencia com seu discurso imagético a "disputa" como potencialidade criadora a partir do disparo na diferenciação sexual, ao mesmo tempo em que subverte a lógica binária, desconstruindo-a por meio da metáfora do esporte, da disputa de uma corrida: *Isle of Man TT - Tourist Trophphy.* Ao longo da corrida, duas bolotas gosmentas, as gônadas, saem dos bolsos dos competidores de uniforme amarelo, *The Ascending Hack*, subindo pela extensão de sua roupa. Já dos bolsos dos competidores de uniforme azul, *The Descending Hack*, duas gônadas descem pela extensão de seu corpo. A diferenciação sexual se tornar evidente, tanto na concepção do masculino (para baixo), como na concepção do feminino (para cima).

O potencial criativo reside a partir das transformações decorrentes do processo biológico, representado, sobretudo, pelas personagens dos filmes - o modo como interagem entre elas e os objetos, principalmente, a localização geográfica, na qual a paisagem, uma edificação em sua peculiaridade arquitetônica se torna agente ativo da narração.

O Ciclo Cremaster enquanto produção polimorfa constituída a partir da somatória de inúmeros fragmentos da cultura visual assume aspecto barroco justamente por conservar em sua composição híbrida diversas camadas de significados, resultando em complexas estruturas exuberantes e

3 São os órgãos onde os organismos multicelulares (metazoários) produzem as gametas (células sexuais). As gônadas femininas se tornam em ovários, já as gônadas masculinas se tonam testículos. Gônadas também são glândulas do sistema endócrino, responsáveis pela produção de hormônios sexuais.

monumentais, permitindo a aproximação na produção das formas entre períodos distintos. O Ciclo como composição inter-relacionada dentre diversas linguagens pertinentes ao fazer artístico estabelece diferentes níveis de significados por meio das apropriações do universo da cultura, meios de comunicação de massa, aspectos biológicos, geológicos, e ainda sociais.

A hipótese apresentada é de que a estrutura estética barroca pode se repercutir em outros períodos, libertando o barroco de uma concepção historicista. Não como um retorno cíclico, mas enquanto uma categoria de instabilidade das formas. A abordagem feita sobre o barroco o leva em consideração a partir de repetições esquemáticas na qual se torna possível a compreensão de certas especificidades na formação do gosto, tanto durante o século XVII, chamado de barroco histórico, como no final do século XX, abordado aqui como neobarroco. A intenção desse estudo é buscar uma aproximação de períodos distintos que quando comparados e analisados se revelam muito próximos em uma concepção da forma e sua condição de beleza, contribuindo para a construção de uma nova história da arte.

> Por clássico entenderemos substancialmente categorizações dos juízos fortemente orientadas para as homologações estavelmente orientadas. Por barroco entenderemos, pelo contrário, categorizações que excitam fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores. (CALABRESE, 1987, p. 39) [4]

Como ponto de partida, concebemos o barroco como categoria transhistórica, que não se limita ao historicismo e as qualidades formais e do pensamento do século XVII como mera classificação ou gênero dentro da história da arte, mas como manifestação de um princípio supratemporal, permanentemente oposto ao clássico, capaz de se adequar a diferentes culturas e temporalidades. Aqui cito alguns dos teóricos que trabalham com a perspectiva transhistórica barroca: Walter Moser, Omar Calabrese, Angela Ndalianis, Eugene Dors e Timoty Murry.

A poética barroquizante[5] de Barney se dá por meio dos inúmeros fragmentos de referências visuais das quais se apropria. O gosto neobarroco sugere as transformações pela incorporação de diversos dispositivos diferentes, midiáticos, excede suas fronteiras assim como o barroco histórico fez na arte e na cultura do século XVII. O barroco transcende a temporalidade espacial para ser

4 CALABRESE, Omar. "A idade neobarroca". Lisboa: Edições 70, 1987.

5 Walter Moser se utiliza de termos que, de alguma maneira, acarreta na transformação. Barroquizante enquanto ato de tornar barroco, exagerado, monumental, exuberante, ou ainda grotesco e bizarro.

concebido como uma categoria existente a partir da relação binária entre estilos, antagonizando a estruturas rígidas e consolidadas tidas como clássico. “O barroco e clássico já não seriam categorias do espírito, mas categorias da forma, da expressão ou do conteúdo” (CALABRESE, 1987, p. 28) [6], dotado de morfologia própria, em contraposição de uma morfologia do clássico. São qualidades formais exprimidas a partir de uma lógica interna de produção, seja de objetos, seja nas artes ou ainda na cultura. O barroco se torna uma constante com maior predominância em períodos diferentes, podendo se manifestar em qualquer momento da civilização, sobretudo em momentos de instabilidades econômicas e tecnológicas, refletindo através das formas uma concepção de gosto em decorrência ao seu contexto.

O reflexo da fluidez das fronteiras entre as partes que compõe o ciclo interferem na narrativa proposta por Barney. Pode ser tida enquanto continuação em diferentes modos de repetição da estrutura inicial, assim como o barroco histórico, que exaltava a memoria da antiguidade através da ruína fragmentária que fazia referências ao passado, em que coexistia neste espaço microcósmico com objetos e criações do presente, unidos em um processo criativo: a cópia magicamente metamorfoseada em um original. O sistema clássico de organização espacial e narrativo é perturbado em uma dialética que passa a ser construída entre o todo e o fragmento. O neobarroco se torna um conceito em que o velho e o novo coexistem por meio de tais fenômenos de instabilidade, a exemplo na arte contemporânea proposta por Barney, a construção dos corpos e suas performances por eles desempenhadas.

O final do século XX e começo do século XXI emergem sob condições radicalmente diferentes do século XVII: assim como o barroco histórico surge a partir de transformações culturais e estilísticas (mudanças na concepção de mundo que se refletem esteticamente), na contemporaneidade, essas transformações podem ser consideradas como os interesses multimídias e novas tecnologias digitais. As transformações culturais e utilização de recursos tecnológicos antes inexistentes fizeram nascer a estética neobarroca, que pode ser definida como a cristalização da mentalidade barroca pela cultura contemporânea.

O ciclo, constituído a partir da ressignificação de diversos elementos pode ser interpretado como um remix de cópia, clonagem, transmidiação e pastiche, enquanto produtos contemporâneos

6 CALABRESE, Omar. “A idade neobarroca”. Lisboa: Edições 70, 1987

repercutidos no universo artístico. A serialidade mantém aspecto duplo referente à cópia como reprodução, multiplicação ou ainda uma versão do original, também como movimento geral de forma aberta do (neo)barroco.

Os fragmentos e ruínas, em uma acumulação culminante na alegoria por várias peças de sua espécie produzem o novo através da ressignificação. As ruínas contêm em si a memória da existência de um passado e a compreensão do significado das funções do fragmento como reminiscência nostálgica, que também se reinventa como um todo - algo único que pertença ao seu próprio tempo.[7]

Vemos que na cultura contemporânea, sobretudo o cinema, é cultivado o gosto pelo exagero, das ações espetaculares, da quebra com qualquer tipo de representações centradas, fechadas em si, mas que se irrompem a partir de formas abertas, policentradas, na qual o apreciador das produções culturais se vê bombardeado de informações visuais, exacerbadas e em ritmo acelerado. As imagens não são necessariamente utilizadas para fazer referência a um determinado significado, quebrando a relação entre o signo e significado. A imagem por si só é o mais importante. A mensagem a ser transmitida se torna secundária. Os recursos dos quais foram dispostos se tornam o meio atrativo, a elaboração estética por meio da forma, e não de seu conteúdo preenchido.

A teatralidade barroca, no entanto, em nossa contemporaneidade, não se torna diferente: o cinema tecnicista, televisão, vídeo e outras mídias que se apropriem de tecnologias digitais se tornam o suporte ideal para criação de efeitos, das imagens exacerbadas, assemelhando-se ao gosto do *seicento*. A construção da ilusão se torna ponto central na estética neobarroca, pois através desse processo que as imagens se tornam críveis, passíveis de convencimento, é capaz de despertar as emoções propostas pela narrativa. O domínio da técnica e as possibilidades tecnológicas se tornam fundamentais para a concepção de tais artifícios, de modo que a narrativa está diretamente vinculada com o processo de produção da imagem.

A cultura neobarroca caracteriza-se como tal justamente por estar sujeita aos fenômenos de instabilidade: seja pelo tema ou figuras representadas, seja a estrutura que a tenha como representação, ou ainda a relação estabelecida entre as figuras e o tipo de fruição que os acometem. Pode-se

7 Fredirc Jameson aborda a teoria contemporânea, na qual as fronteiras que distinguem o comercial da alta cultura são abolidas, mesclando as categorias de gêneros e discursos. JAMESON, Fredric. A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2006

dizer que o cinema seja o setor em ambivalência do público é mais procurada, através do aumento maciço, sobretudo, do gênero de terror e das técnicas de suspense. A fórmula do *seicento* de misturar prazer e dor é banalizada num cinema de efeitos em que o espectador é deixado em suspenso, como programaticamente defende cineastas que trabalhem esse gênero.

O Ciclo Cremaster é concebido de maneira não-linear e anti-sequencial, que abriga referências fragmentadas de elementos comerciais massificados, que após apropriados pelo artista são despidos de seu significado original de acordo com o novo contexto proposto, deslocando seus significados originais para gerar efeitos visuais que contemplem outras possibilidades de significação. Barney consegue separar o significado do significante pelo modo como reagrupa as imagens que, ao mesmo tempo provocam curiosidade e repulsa ao expectador, através do conjunto isomórfico de elementos que compõe seus filmes, resultando em uma espécie de abstração cinematográfica, consagrando o Ciclo Cremaster como a mais emblemática, e provavelmente a mais complexa produção do artista.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. “Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das arte?”.Curitiba: Papirus, 2008.

BAKHTIN. Mikhail. Os gêneros do discurso. in: “Estética da criação verbal”. 3. ed. SãoPaulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. “Simulacros e simulação”. Lisboa: Relógio d´Água, 1991.

BAZIN, Germain. “Barroco e Rococó”. 2. ed, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BELL, Julian. Uma nova história da arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica in: _____.“Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”. 7. ed. SãoPaulo: Brasiliense, 1996.

CALABRESE, Omar. A idade neobarroca. Lisboa: Edições 70, 1987.

DANIEL, Claudio. A Escritura Como Tatuagem in: “Jardim dos Camaleões: a poesianeobarroca na América Latina”. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. SãoPaulo: Odysseus Editora, 2006.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GOMBRICH, E.H. "A História da Arte". 16. ed. Rio de Janeiro: LTC – Livos Tecnicos eCientificos Ltda., 2011.

JAMESON, Fredric. A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2006

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HOBSBAWN, Eric J. "A Era das Revoluções – 1789 – 1848". São Paulo: Ed. Paz e Terra;2009.

KVARAN, G. DANTO, A. SPECTOR, N. PAULS, A. Em Nome dos Artistas: arte contemporânea norte-americana na coleção Astrup Fernley. São Paulo: Fundação Bienal; 2011.

LEVY, Hannah. Valor artístico e valor histórico: importante problema de história da arte. Revista do Sphan, nº 4, Rio de Janeiro, 1940.

LIMA, Luiz Costa. Comunicação e Cultura de Massa in: _____ (org.) "Teorias da Cultura de Massa". 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MANDROU, R. "De la culture populaire aux 17e et 18e siècles". Paris: Éditions Stock, 1964.

MARAVALL, José Antônio. A cultura do barroco: análise de yna estrutura histórica. SãoPaulo: Edusp, 2009.

MOSER, Walter. "Resurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel".Bruxelles: Éditions de La Lettre Volée, 2001.

NDALIANIS, Angela. "Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment". Massachusetts: The Mit Press, 2004.

ORBIST, Hans Ulrich. Arte agora!: em 5 entrevistas /Matthew Barney, Maurizio Cattelan,Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo: Alameda, 2006.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006

SPECTOR, Nancy. BARNEY, Matthew. WAKEFIELD, Neville. Matthew Barney: Cremaster Cycle. New York, Guggenheim Museum, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. "Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente". 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. "Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália". São Paulo: Perspectiva, 2010.



Figura 1 – Cremaster Suite, 1994 – 2002. 5C Prints in self-lubrications plastic frames



Figura 2 – Ciclo Cremaster no Guggenhein Museum, NY, 2003



Figura 3 – Choreographic Suite, 1996 (detail) 4 of 12 drawings: acrylic, petroleum jelly and pencil on paper in vinyl floor tile, patent vinyl and self-lubricating plastic frames.



Figura 4 – Cremaster 1: Orchidella, 1995. C-Print in self-lubricating plastic frame.

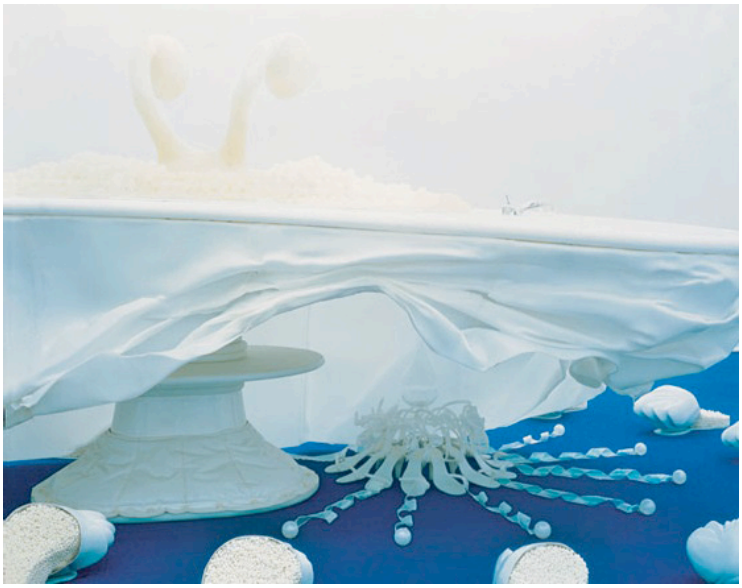
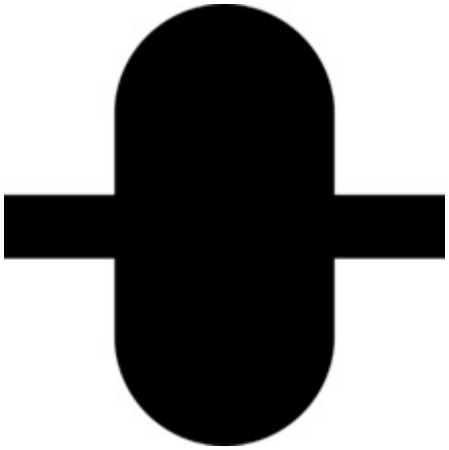


Figura 5 – Goodyear Field, 1996 (detail). Self-lubricating plastic, prosthetic plastic, petroleum jelly, silicone, astroturf, pearlescent vinyl, cast tapioca, cast polyester, polyester ribbon, costume pearls, speaculae and Pyrex



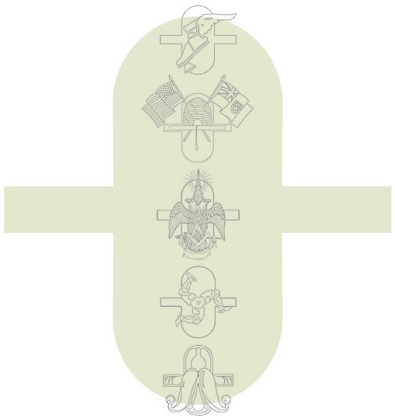


Figura 6 – The Field
Figura 7 – The Field C1, C2, C3, C4, C5

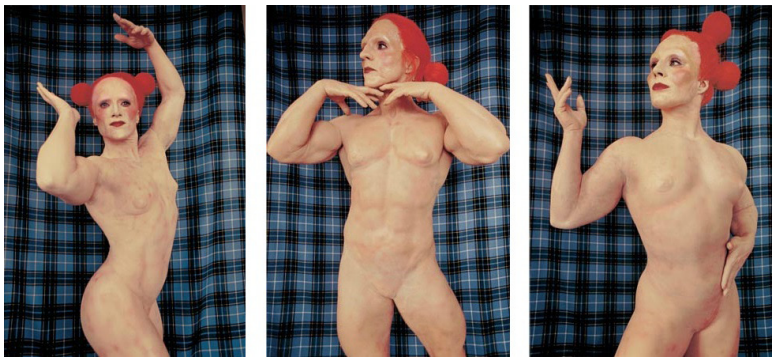


Figura 8 – Cremaster 4: Faeire Field, 1994. 3 of 4 C-Printed in self-lubricating plastic frames.



Figura 9 – Production photograph (The Füdor, The Giant and The Queen's Menagerie)





Figura 10 – Dave and Graham Molyneux as the Ascending Hack, Steve and Karl Sinnot as the Descending Hack. Cremaster 4: The Isle of Man, 1994. 2 of 3 C-Prints in self-lubricating plastic frames.

Deliberar, incorporar e apropriar: reação ao "inconsciente tecnológico"

Rodrigo Hipólito[1]

Resumo: Este artigo versa sobre o sentido de apropriação para a arte baseada na *web* através do cruzamento do conceito de "deliberação", presente na filosofia de Vilém Flüsser, com a ideia de "incorporação", apresentada por Lúcia Santaella. Ao sublinhar a importância de estratégias de apropriação para construção de poéticas digitais evidencia-se também o papel da criação de "ruído" frente ao "inconsciente tecnológico", indicado por Oliver Dyes como próprio da atual sociedade de "caixas-pretas".
Palavras-chave: Deliberação; Incorporação; Apropriação; Cibercultura.

Abstract: This article discusses the sense of appropriation for the web-based art by the crossing of the concept of "deliberation", present in philosophy of Vilém Flüsser, with the idea of "incorporation", tabled by Lucia Santaella. By stressing the importance of appropriation strategies for building digital poetics, also it shows up the role of the creating the "noise" against the "technological unconscious", indicated by Oliver Dyes as typical of today's society of "black boxes".
Keywords: Deliberation; Incorporation; Appropriation; Cyberculture.

Talvez tenha se tornado cansativo iniciar a leitura de um texto nascido no seio das pesquisas da arte atual e encontrar no sopé da porta um amontoado de termos imigrantes de campos consolidados em busca de um sopro de crise. Os três termos que dão título a esse artigo dividem-se bem entre os campos do design, da comunicação e da arte. Não haveria, desse modo, grande desconforto em acomodá-los sobre a mesa, pois parecem pertencer a mesma Ecologia. Mas, essa palavra já nos remete a biologia e viria nos falar da "ciência das relações mútuas entre o organismo e o

1 Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

mundo exterior, que o rodeia".[2] Então, teríamos essa ecologia do design, da comunicação e da arte. Um estudo das relações mútuas entre campos que se rodeiam.

A complexidade de tal abstração praticamente nos impede de compor modelos visuais eficientes. De fato, dadas as condições atuais de cada um dos campos, seria um estudo de relações extensas e pluralistas o suficiente para recobrir de dúvidas a concepção de organismo, para manter a metáfora escolhida por Lúcia Santaella. Como conjunto de órgãos estruturalmente ligados pela natureza de suas funções, o organismo se assemelharia a concepção do Aparelho em Flüsser.[3] Embora Aparelho nos remeta a construções mecânicas ou artificiais e Organismo a seres vivos e suas necessidades sócio-administrativas, ambos apresentam o objetivo de executar funções condizentes com sua natureza.

Guardadas as devidas proporções, nosso corpo, orgânico, programado por transformações genéticas milenares, é tão matematicamente calculável quanto os movimentos de partículas de um *software* para construção de ambientes virtuais. Espelhar esse pensamento e conceber a rede de aparelhos que virtualizam e articulam nossa comunicação como um organismo, isto é, como uma estrutura orgânica, talvez nos aproxime teoricamente das consequências de nossa contínua transformação em ciborgs. Se isso parecer muito, poderemos nos contentar ao menos com uma melhor compreensão das maneiras pelas quais se efetivaram e se efetivam trabalhos de arte baseados nessa Rede.

Tente imaginar o *SmartPhone* em sua mão como um pedaço de carne, ossos e sangue. Isso será um pouco mais estranho se o aparelho estiver no seu bolso ou na mochila. Como coisa orgânica esse pedaço do seu corpo se assemelharia a um *mix* de mãos, cérebro, olhos, ouvidos e cordas vocais. Além da capacidade de fazer imagens e sons mais rápido que suas mãos e digeri-las e reproduzi-las mais rápido que seu cérebro, olhos, ouvidos e bocas, esse novo órgão se diferencia pelo modo como chegou até você. Aparentemente ele não seria da mesma natureza e fisicamente você não veio ao mundo com ele. Esse novo órgão lhe teria sido imputado como condição para sua completa existência como órgão do mais vasto organismo da humanidade. Caso isso soe dramático e até mesmo meio novelesco, lembremos que tal espécie de aparato técnico determina nosso desenvolvimento comunitário não apenas quando se fala em machadinhas de pedra lascada e lanças

2 HAECKEL, 1996, p. 286 apud SANTAELLA, 2010, p. 14

3 FLÜSSER, 2010, p. 42.

para espetar mamutes, mas também serve para descrever a condição técnica da própria linguagem. Não nascemos com ela, ela não é realmente feita de carne, ossos e sangue, a desenvolvemos como ferramenta, e seu poder sobre nosso modo de Ser já atingiu o elogioso posto de "Morada do Ser Humano". [4]

É estranho que, na maioria das vezes, não compreendamos o funcionamento desses aparatos técnicos que determinam em grande parte nosso modo de ser uns para os outros, da mesma maneira como não compreendemos o funcionamento do nosso sistema nervoso e o aparecimento de nossas digitais. A genética dos novos órgãos que nos são "imputados**"** permanece obscura. Embora continuemos a utilizá-los, pois, sem isso, muitos de nós se sentiriam **"**amputados". Podemos, certamente, fazer uso de uma vontade de recusa e manutenção de nossa integridade orgânica, mesmo com a consciência de que a linguagem não é um item orgânico. Adaptaríamos-nos a "viver sem". Ainda assim, como a retirada das pernas, dos olhos ou da cognição causa alguns desagrados e aumenta os desafios para permanecer ativo em comunidade, recusar os órgãos empregados como extensões de outros órgãos, proporcionalmente, gera desagrados e desafios.

Aparatos técnicos como esses novos órgãos e a linguagem não são organicamente nascidos com nosso corpo, mesmo assim, fazem parte desse corpo por uma espécie de conexão bem expressa na palavra "incorporação". Essa é a palavra escolhida por Lúcia Santaella como conceito chave para lidar com a experiência no ciberespaço.[5] Ao considerar que as relações de interatividade não permitem o distanciamento entre o sujeito e aquilo que ele pode identificar, ou, entre o sujeito e aquilo que se encontra "fora", Santaella toma o termo de Margaret Morse: "Nessa lógica de reversibilidade, entramos na pela do outro, tornamo-nos o outro".[6]

Note-se, que já não falamos de estruturas tão básicas como esses órgãos materiais, mas sim dos próprios dados identificáveis e da proximidade verdadeiramente íntima entre nós e aquilo que identificamos, ou melhor, incorporamos. Sem esquecer a reversibilidade desse processo, sublinhada por Margaret Morse, devemos considerar que também somos incorporados. Nós, nosso corpo, novos órgãos e especificidades da adaptação individual à linguagem, somos incorporados a organismos maiores. Consequentemente, podemos ser observados e analisados por um viés ecológico.

4 HEIDEGGER, 2008, p. 331.
5 SANTAELLA, 2004, p. 53
6 MORSE, 1994, p. 265.

Os dados e o fluxo dos dados no ciberespaço (velocidade, extensão, formato, interface, peso, etc.) são parte do nosso corpo, são incorporados, e dependem da possibilidade de nos incorporar para que o ambiente continue a se pluralizar. Valeria ainda arriscar que esse ambiente ou organismo complexo apenas permanece em ação, apenas se encontrar vivo, pelo processo de contínua pluralização, ou melhor, "hibridização". Seríamos híbridos de objetos, sujeitos, tecnologia e arte.

Essa hibridação, no entanto, não nos coloca como células de um imenso fungo inteligente. A existência do Sujeito, por mais multifacetado que seja, no interior desse *re-mix*, faz com que esse organismo híbrido comporte-se, atue e tome decisões "personalmente".

Até o ponto em que nos encontramos, parece ser a existência desse Sujeito e a obscuridade de sua subjetividade que mantém o organismo a alastrar-se e mover-se sempre com energia renovada. Esse ser humano hibridizado encara o ambiente incorporado (e que também o incorpora) como se ambos não fossem ferramentas. Esse é um poder de construção de contexto que permite ao humano agir sobre seu próprio corpo e sobre aquilo que considere externo ao seu corpo, mas que esteja disponível. Aquele *Homo Sapiens* talvez sempre tenha sido um pouco *Homo Luddens* e agora caminha despreocupado nessa direção. O humano hibridizado, que habita a cibercultura, realiza jogos com os dados disponíveis para manipulação, o que inclui a si mesmo e aos demais sujeitos. Essa capacidade de jogar, de relacionar dados sob regras provisórias, o que inseri a condição de imprevisibilidade nos resultados desses jogos, somente é possível através da escolha de caminhos.

Em suma, o ato de escolher é o ponto crucial para a manutenção do movimento desse vasto organismo que não é um fungo inteligente nem um ser humano robótico. Abrir caminhos para o surgimento e a experiência com imprevisto talvez seja o sentido maior do poder de escolha, isto é, do poder de "deliberação".

Deliberar é a palavra escolhida por Vilém Flüsser para caracterizar o surgimento de um conhecimento válido, ou, o surgimento do novo, ou simplesmente o ato de criar.[7] Pra Flüsser o *Homo Ludens*, sujeito que se exercita ao jogar com os dados disponíveis num mundo profundamente imerso numa rede telemática, seria um criador. Ao sobrepujar censuras internas e externas o jogador seria capaz de digerir as informações em constante fluxo e gerar informação "nova", isso é

7 FLÜSSER, 2008, p. 33.

criar.[8] O mundo de jogadores de Flüsser seria um mundo composto por artistas, pois todos seriam, em algum nível, criadores.

O que temos, até o momento, seria um organismo pluralista, extramente vasto e acelerado, que se desenvolve de maneira imprevisível, através da incorporação e da deliberação. Considere-se, então, o valor do usuário, ou habitante, do ciberespaço, como agente do desenvolvimento, disparo, manutenção e adensamento de trabalhos de arte. O usuário-agente surge como um dado disponível crucial para o funcionamento das propostas de arte, não apenas na era digital, mas de modo geral. Como um dado disponível para uso e manipulação, mesmo que seja um dado com capacidade deliberativa e talvez principalmente por isso, o usuário-agente e sua rede de novos órgãos surgem como peças centrais de ricas estratégias de "apropriação".

Mais do que o cheque-mate dado no Autor durante as décadas de 1960-70, a apropriação na era digital fragmenta sujeitos e informações para usá-los como matéria-prima, sem objetivar um "produto final". Se retomamos o termo apropriação, não abandonamos sua carga de citação, montagem, remissão, paródia e heterogenia, presentes da re-fotografia ao *mash up*. Pelo contrário, as discussões que engendraram aberturas de possibilidades de uso de meios, ferramentas e conceitos em arte permanecem como camadas não cristalizadas que fazem dessa arte pluralista um campo movediço, às vezes repetitivo, cansativo e irritante, mas ainda assim fértil.

Em 1966, na John Hopkins University, o colóquio *Languages of Criticism and the Sciences of Man* discutiu as ideias pós-estrutrualistas de Derrida, Lacan, Goldmann, Todorov, Barthes e outros. Essa foi uma das tantas etapas que abriram a trama da arte para o uso de conteúdos em circulação e aceitação do conotativo como base para leitura e fruição. Algo que se mantém e fortalece é essa espécie de leitura e o que é lido, ou fruído: as consequências do processo de desmontagem e demonstração dos níveis de significação incorporados com os itens apropriados.

Discussões como aquelas empreendidas pelos pós-estruturalistas foram uma seta para afirmações como a de Sherrie Levine: "O significado de uma imagem situa-se não em sua origem, mas em seu destino".[9] Essa situação do significado da imagem em seu destino, na época um espectador mais delimitado, muito mais que em sua origem, como provavelmente gostaria a crítica genética, é uma condição de base colocada pelos propositores da arte baseada na web. No entanto, o "an-

8 Idem, p. 118.

9 EVANS; LEVINE, 2009, p. 81.

tigo" espectador não se comportaria mais como um ponto final, como receptor. Esse sujeito, que não é o propositor do trabalho de arte, estaria dentro do trabalho como condutor e como energia conduzida.

Os trabalhos de arte baseados na *web* agem no sentido de demonstrar as programações do mundo codificado, desse hiper-real, e o fazem, como nos lembra Lev Manovich, inevitavelmente de modo interativo,[10] através de jogos. O artista que trabalha com a *web* apropria-se tanto da *network*, da aparelhagem, quanto dos códigos, dos próprios usuários e suas redes. Mas, essa apropriação já não consideraria um destino ou sequer uma linha que possa ser pensada como "retorno" para as informações usadas. Ao considerarmos a rede como esse organismo em contínuo processo de incorporação e seu movimento como resultado da presença de sujeitos que deliberam, essa arte conflui com uma ordem mais geral: as informações em fluxo adquirem cada vez mais valor que o produto informado.

Do desafio de "navegar" até a conexão quotidiana e móvel com a comunidade virtual de perfis individuais, o "compartilhamento" passou a ocupar o cerne funcional da Rede. Na realidade, compartilhar, deliberar e jogar são termos bastante próximos. Ambos apresentam essa referência a um movimento que se faz através de escolhas e dentro de contextos que dão significados específicos aos itens movimentados e gerados do movimento.

O *remix* no ciberespaço depende tanto da fragmentação de conteúdos virtuais quanto da incorporação de informação e fontes externas. Os usuários, o desempenho de seus aparelhos e sua capacidade produtiva alimentam continuamente a cibercultura. O mecanismo através do qual esse organismo é capaz de sintetizar a energia que lhe mantém em movimento é encoberto pelo conforto de suas interfaces ao ponto de ainda podermos lhe outorgar o título de caixa-preta, por mais datada que possa aparentar tal expressão.

O desafio da arte baseada na *web* está, em grande parte, no trabalho de evidenciar os mecanismos desse processo que sustenta o meio no qual somos ciborgs. Quanto mais detalhadas forem as regras do jogo e mais conhecimento se possuir sobre elas, maior a chance de as escolhas subverterem essas regras e criarem cruzamentos novos. O ato de "deliberar" adquiri relevância, pois consiste em mover os dados apresentados para escapar as censuras interna e externa. O que resulta

10 MANOVICH, 2001, p. 71.

desse escape, poderíamos chamar de imprevisto, novo, ou simplesmente de "ruído". É o ruído, ou a onda sem harmonia, que deixa as claras o funcionamento do campo harmônico. Caberia dizer, ainda, que as estruturas do organismo somente podem ser arranhadas e abertas de dentro. O sujeito que delibera constrói, corrompe e reconfigura o sistema ao qual ele mesmo pertence. Essas atitudes apontam para a "incorporação" como processo chave no entendimento da *web.art* e da *net.art*. Incorporado e incorporando o sujeito ativo arranha as entranhas do organismo que, de outra maneira, tenderia para a harmonia, como na segunda lei da termodinâmica.

Deliberar e incorporar.

No cruzamento de tais ideias o próprio usuário e todo seu sistema encontram-se apropriados pelos mecanismos da Rede, isto é, a apropriação parece reverter-se sobre o próprio agente deliberador. A hipótese, aqui apresentada, coloca a via "deliberação-incorporação-apropriação" como reação ao "inconsciente tecnológico".

A utilização do aparato tecnológico que nos é disponibilizado pelo avanço do desenvolvimento dos artefatos digitais pode criar a ilusão de que dominamos tais instrumentos. No entanto, o mundo sobre o qual reside a sociabilidade humana pertence cada vez menos ao homem. "Estranhamente, assemelhamo-nos àqueles numerosos povos primitivos que não compreendem os mecanismos biológicos e evolucionistas que sustentam os fenômenos planetários, e que nem mesmo sabem interpretá-los".[11] Usufruímos hoje de um conforto fascinante, mas não temos consciência do modo como tal conforto é produzido. Segundo Dyes, vivenciamos uma espécie de "inconsciente tecnológico", pois nossas rotinas e percepções mais íntimas são influenciadas pelos caminhos, dificuldades e facilidades da alta tecnologia, mas o modo como tais caminhos são construídos nos escapa aos olhos. A "caixa-preta" das câmeras fotográficas estende-se aos computadores, televisores, *players*, salas de cinema, roupas, relógios, antenas, satélites e até mesmo aos produtos alimentícios. Lidamos com o sentido de "aparelho programado" empregado por Vilém Flüsser. Mas não somente, pois se devemos pensar essa condição de aparelho programado em sentido orgânico, seu mapa genético se modificaria com tamanha rapidez que poderíamos perder as esperanças de circunscrevê-lo.

O grande desafio não seria o de mapear essa estrutura, mas sim o de mantê-la sem dissolver-

11 DYES, 2003, p. 268.

se por completo nela. É necessário estar no interior desse monstro. É necessário não cometer o mesmo equívoco do Prometeu moderno de Mary Shelley, condenando sua criação como algo tão diverso de si. Mas, também não seria acertado sucumbir aos caprichos dessa criatura, pois isso seria buscar uma harmonia, um acordo ou uma permanência. Sustentar o poder deliberativo enquanto se é incorporado faz com que esse processo continue, na expressão de Blanchot, sobre a obra que se dobra sobre se mesma, em "eterno desaparecimento".[12]

Referências

BLANCHOT, Maurice. **A Parte do Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DYES, Olliver. Arte na Rede. DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e Vida no Sec. XXI**: Tecnologia, Ciência e Criatividade. São Paulo: UNESP, 2003, p. 265-272.

EVANS, Davis (org.). **Appropriation**. London : Whitechapel Gallery, 2009.

FLÜSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Annablume, 2010.

_____. **Universo das Imagens Técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

HEIDEGGER, Martin. Marcas do caminho. Tradução por Marco Antonio Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. (Coleção Textos Filosóficos).

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Massachusetts: MIT Press, 2001.

MORSE, Margaret. What cyborgs eat? Oral logic in na information society. BENDEN, Gretchen. **Culture on the brink**: ideologies of technology. Seatle: Bay Press, 1994, p. 164-165.

SANTAELLA, Lúcia. Sujeito, Subjetividade e Identidade no ciberespaço. LEÃO, Lúcia (org.). **Derivas**: cartografias do ciberespaço. São Paulo, 2004, p. 45-54.

12 BLANCHOT, 1997, p. 308-312.

A arte na publicidade: *Paintings*

Sandra Trabucco Valenzuela[1]

O presente trabalho examina o vídeo publicitário do *whisky* Johnnie Walker, intitulado *Paintings*, dirigido por Bobby Proctor, concebido pela agência BBH London e produzido pela Aardman Studios (2005)[2], que propõe a releitura de pinturas de artistas que vão do romantismo ao surrealismo. Identificam-se as obras e os artistas que atuam como referências intertextuais, o *leitmotiv* que une semanticamente a narrativa, a história do produto e a proposta fílmica. O contexto histórico/cultural/artístico das obras citadas é fundamental para compreender a peça publicitária, pois justificam a sua escolha, comprometendo a apreensão das ideias norteadoras desta proposta que integra arte, história, narrativa audiovisual e publicidade.

Ao assistir ao filme *Painting*s, a criatividade da produção gera um impacto no espectador. No entanto, para compreender a mensagem, pressupõe-se um "alfabetismo visual"[3] por parte do receptor. Ao desvendar significados através de um processo de reconhecimento dos elementos estéticos, é possível apreciar e interpretar a peça para além da materialidade do filme.

O problema proposto é a identificação do *leitmotiv*[4] das obras que compõem a narrativa audiovisual, atrelado ao conceito da marca "Johnnie Walker". A hipótese da investigação é que o entendimento do contexto histórico/cultural/artístico das obras citadas é essencial para interpretar a construção do tecido narrativo.

Da arte para a publicidade

As artes são um componente fundamental para formação, estudo e análise de toda cultura:

> Cultura pode por um lado referir-se à alta cultura, à cultura dominante, e por outro, a qualquer cultura. No primeiro caso, cultura surge em oposição à selvageria, à barbárie; cultura é então a própria marca da civilização. [...] No segundo caso, pode-se falar de

1 Professora de Arte e Cultura da Universidade Anhembi Morumbi, Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo - USP, bolsista Capes Pós-Doutorado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas na FFLCH-USP.

2 *Paintings*, disponível em <http://goo.gl/X7aESo > Acesso em 20/12/2014.

3 Dondis, 2007, p. 227-228.

4 Do alemão, "motivo condutor", trata-se de "motivos repetitivos" que se apresentam num texto, filme, música ou produção audiovisual. (Wellek e Warren, 1985: 156).

> cultura a respeito de qualquer povo, nação, grupo ou sociedade humana. Considera-se como cultura todas as maneiras de existência humana. [5]

A publicidade constitui desde o final do século XIX componente importante da cultura urbana. A publicidade atual foi desenvolvida a partir dos conceitos propostos pela primeira agência publicitária organizada como uma indústria, em 1871: a JWT, empreendida por J. Walter Thompson, nos EUA, uma das maiores agências do mundo até os dias de hoje. Em 1891, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) encarrega-se da criação o primeiro cartaz publicitário — *Moulin Rouge, La Goulue*[6]— destinado a divulgar atrações de um dos principais cabarés de Paris, a pedido de Charles Zidler, um dos fundadores do Moulin Rouge.

A publicidade impressa durante a Belle Époque (1871-1914) privilegiava o uso de imagens referendadas pelo movimento inglês *Arts and Crafts* (fundado em 1883) e, posteriormente, pelo *Art Nouveau*, cujos traços estilísticos são as formas fluidas e as linhas entrelaçadas e coleantes, que propunham a representação do interminável processo da criatividade natural, com a preferência por formas orgânicas e vibrantes. Historicamente, portanto, a publicidade esteve em seu nascimento associada à arte, mas não às obras primas do passado, e sim àquela voltada para a classe média, que encontrava no *Arts and Crafts* e no *Art Nouveau,* tradução do conceito de beleza, da moderna elegância e da arte decorativa.[7]

O advento das vanguardas no início do séc. XX proporcionou às artes uma renovação de valores artísticos e culturais, instigados pela Primeira Guerra e por movimentos políticos e econômicos que geraram tensões as quais culminaram com uma atitude de contestação e radicalismos. O impacto provocado pela desestabilização dos pressupostos clássicos e pela permanente experimentação gerou um afastamento do público não iniciado, que não encontrava nas obras o figurativismo e a estética renascentista unida, muitas vezes, a uma linguagem informativa ou narrativa. No entanto, a publicidade, que até então se valia da ilustração da Belle Époque, volta-se para a fotografia, em primeira instância, para revelar os produtos e suas benesses. A linguagem publicitária exige uma aproximação ao público, oferecendo-lhe soluções, esperanças, marcas sociais, despertando para a necessidade do consumo.

5 Santos, 1988, p. 35.

6 *A Goulue no Moulin Rouge* (1891), primeiro cartaz publicitário de Lautrec, 125 x 122 cm. TOULOUSE-LAUTREC, Mestres da Pintura, 1977, prancha 18.

7 Barilli, 1991, p. 13.

Ao final da Segunda Guerra, a percepção que as sociedades têm das artes e dos meios de comunicação de massa produzem novos movimentos: a Pop Art deriva dessa nova configuração. A exemplo de Marcel Duchamp (1887-1968), que assimilou, com a Arte Dadá, o conceito de *ready-made*, Andy Warhol (1928-1987) introduz a produção em massa, os signos do cotidiano impostos pela mídia, a ilustração publicitária como crítica ao esvaziamento da cultura industrializada concebida numa linha de montagem. A publicidade, para Warhol, era matéria prima para a arte, embora esta tenha como objetivo a venda de produtos ou serviços.[8]

Para interpretar o comercial *Paintings*, além da necessidade de conhecer as obras citadas, é fundamental o chamado "alfabetismo visual":

> o alfabetismo visual implica compreensão, e meios de ver e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade. [...] Além de oferecer um corpo de informações e experiências compartilhadas, o alfabetismo visual traz em si a promessa de uma compreensão culta dessas informações e experiências. [...] A consciência da substância visual é percebida não apenas através da visão, mas através de todos os sentidos, e não produz segmentos isolados e individuais de informação, mas sim unidades interativas integrais, totalidades que assimilamos [...] através da visão e da percepção. O processo leva ao conhecimento de como se dá a organização de uma imagem mental e a estruturação de uma composição [...].[9]

Breve história da marca

A história da Johnnie Walker remonta a 1820, quando John — ou Johnnie, então com 14 anos — com a morte do pai, instalou uma mercearia em Kilmarnock (Escócia), onde lançou um novo empreendimento: o mercado de uísque. Em 1825, Johnnie criou as destilarias profissionais, com produtos de alta qualidade. Inicialmente conhecido como *Walker's Kilmarnock Whisky*, a qualidade do *whisky* escocês ganha fama. Em 1860, com a legalização do *blended whisky*, Alexander, filho de Johnnie, lança o design da garrafa quadrada e, em 1867, introduz o rótulo inclinado em 24 graus, em preto e dourado. Em 1889, Alexander II e George assumem os negócios, ampliando sua participação no mercado mundial.

Em 1909, o cartunista Tom Browne propôs a George e Alexander II a figura do "Striding

8 Strickland, 1999, pp. 172-175.

9 Dondis, 2007, pp. 228-229.

Man" (o "homem caminhante"), que foi adotado como logo nos anúncios natalinos daquele ano. Diversos designers modificaram o logo — Basil Partridge, Leo Cheney, Clive Upton e Michael Peters (figura 1) — mas conservando o conceito do "homem que caminha". Sinônimo de excelência em seu segmento, a Johnnie Walker foi adquirida em 1986 pela cervejaria irlandesa *Guinness*.

Análise do comercial *Paintings*

Paintings é o título da campanha em vídeo do *whisky* Johnnie Walker, que comemora o 200º aniversário de John Walker, fundador da empresa. A primeira imagem é uma releitura do quadro *Batalha de Taillebourg* (1835), do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863) (figura 2). A ideia é mostrar um soldado que decide mudar sua vida durante a batalha, abandonando a guerra em busca de novas perspectivas de vida. O desafio proposto é seguir em frente.

A escolha de Delacroix como obra inicial do vídeo justifica-se pelo conteúdo e período artístico a que ele pertence — o romantismo[10] — movimento contemporâneo à fundação da empresa Johnnie Walker, e que propõe um herói idealista. Durante a batalha, o personagem parece ouvir um chamado, que se situa fora da diegese fílmica, fora da tela. O invés de matar o adversário, o personagem quebra a espada e encara o público (figura 3), questionando o receptor com o olhar: que tal um novo caminho?

O personagem decide-se pelo caminho da aventura. Sobre um *snowboard* (figura 4), já como herói, ele sobrevoa o Monte Fuji e desliza a encosta numa imagem que imprime atualidade à narrativa fílmica, ao citar um esporte radical. O herói inicia a jornada quebrando as barreiras de tempo-espaço. A representação do Monte Fuji é uma citação de uma das 36 gravuras (figura 5) sobre o tema executadas por Katsushika Hokusai (1760-1849), artista plástico japonês do período Edo, especialista na técnica de pintura chinesa no Japão.[11] Sua introdução no comercial justifica-se por seu papel no panorama das artes plásticas europeias do século XIX: as obras de Hokusai ganharam espaço na Exposição Universal de 1867, em Paris, trazendo ao ocidente a arte nipônica da gravura e dos mangás. O "japonismo" – termo introduzido em 1872 por Philippe Burty em artigos do jornal *La Renaissance Litteraire et Artistique*[12] — passou a compor o repertório impressionista,

10 Gombrich, 2011, p. 504.

11 Gombrich, 2012, pp. 524-6.

12 LA RENAISSANCE LITTERAIRE ET ARTISTIQUE, Paris, 07 set. 1872, ano 1, n. 20, p 160. MOREL, Gustave. Petit Gazette.

que encontrou nas gravuras características como o afastamento do real, a ausência de perspectiva e despreocupação em retratar imagens com realismo, uso da cor e da ilusão de movimento, com a captação de *flashes* de realidade.

As imagens do comercial seguem uma linearidade temporal, com uma citação ao romantismo, a seguir ao período impressionista e agora é a vez do pós-impressionismo, por meio da obra divisionista (pontilhista) do pintor francês Georges Seurat (1859-1891).[13] A técnica pontilhista desenvolvida por Seurat e Paul Signac (1863-1835) consistia na justaposição de pontos coloridos minúsculos e brilhantes, sem o uso de linhas, que a certa distância permitia a visualização do todo. Era o início da ideia do pixel. No comercial, após sobrevoar o Monte Fuji, o herói viaja no tempo-espaço caindo numa diegese ficcional criada a partir da obra de Seurat, *Uma tarde de domingo na Ilha de Grand Jatte* (figura 6) no terço lateral superior direito, próximo ao conjunto de troncos de árvores. Nesse espaço ficcional, o herói cai sobre o piquenique feito por moças na Ilha de Grand Jatte (figura 7), que se mostram inicialmente assustadas, mas que, a seguir, parecem compreender que se trata da interação com um viajante do tempo. O herói deixa sua marca no tempo-espaço que percorre, despertando a admiração pelas proezas realizadas. Vale observar como se dá a passagem de tempo através da ação do herói: ele tira o elmo que ainda conserva desde a primeira cena e coloca-o na cabeça de uma das moças. A lateral do elmo lembra uma flor (figura 8), semelhante aos chapéus femininos da década de 1920, inspirados nos capacetes militares da Primeira Guerra (1914-1918). A mudança temporal ocorre pela substituição do chapéu: o herói deixa o século XIX e chega à década de 1920.

O herói dá as costas ao passado, desintegrando-se rumo às mudanças propostas pelas vanguardas europeias do século XX até alcançar o surrealismo do pintor catalão Joan Miró (1893-1983). O surrealismo propõe a valorização do inconsciente, do sonho, do delírio, da imaginação e da psicologia freudiana. Miró trabalha a representação e simplificação de formas que remetem à infância, com uma composição livre das amarras da representação racional (figura 9), conectando-se com "o 'pensamento primitivo' das artes tribais, já que os artistas consideravam que pessoas não aculturadas fossem capazes de exprimir com sinceridade a voz interior que existe em cada

Disponível em <http://goo.gl/wuk6xl> Acesso em 15/11/2013.

13 Beckett, 1997, pp. 314-5.

homem".[14] O herói vence outro obstáculo, interagindo com o monstro criado por Miró (figura 10). A seguir, o herói prossegue ainda pelo surrealismo, mas desta vez numa releitura do artista belga René Magritte (1898-1967).

Magritte foi designer gráfico, criando peças publicitárias até 1926, quando voltou-se à exclusivamente às artes plásticas. Entre seus temas estão o voo e a queda, que se assemelha a um pouso tranquilo, consciente de que a realidade é diferente do mundo da imaginação praticado durante o voo.[15] Em *Paintings*, a associação a duas obras surrealistas trazem a ideia metafórica da ebriedade dos sentidos, do descolamento do real a partir da sensação provocada pelo *whisky*. Tanto Miró como Magritte trabalham com o afastamento da realidade física, sendo que o último dedica-se à criação de um realismo mágico, incorporando aspectos do real de modo inusitado. Assim, o herói do comercial voa (figura 11) e pousa diante da porta, numa citação a Magritte e sua obra *A vitória*. Como o título sugere, trata-se de uma referência aos portais construídos pelos romanos para receber os heróis (soldados) que retornavam vitoriosos das batalhas. São exemplos dessas construções o Arco de Tito e o Arco de Septímio Severo, no Foro Romano.[16] Construções semelhantes foram erguidas posteriormente por toda a Europa, caso do Arco do Triunfo, em Paris, encomendado por Napoleão Bonaparte em 1806.

Considerações finais

O herói de *Paintings* enfrenta sua jornada através do tempo-espaço, sagrando-se um vencedor digno de passar pelo "arco da vitória", representado pela porta de Magritte. O *leitmotiv* é o caminhar em busca de novas experiências e desafios. Por se tratar de um comercial de *whisky* Johnnie Walker, o vitorioso, associado metaforicamente e por contiguidade ao consumidor, obterá seu prêmio — quiçá o *whisky* — ao cruzar o porta. Porém, fugindo à obviedade, cabe ao herói/consumidor escolher seu prêmio. Assim, a narrativa opta por trazer o público para dentro de uma sala com réplicas das obras citadas, com o *slogan*: "*Change your World*" (figura 12). Só então, diante das oportunidades, é que surge o logo do *whisky*, ancorando a ideia de que a bebida é direcionada aos vencedores, que determinam de seu destino com ações ousadas e inovadoras. O perfil idealiza-

14 Prette, 2008, p. 343.
15 Farthing, 2011, pp. 432-3.
16 Orto, 1993, pp. 30-31.

do do consumidor de Johnnie Walker é, portanto, delineado a partir dessas perspectivas: refinado, conhecedor de artes, ousado, empreendedor, inovador, determinado, capaz de grandes realizações. A narrativa do filme é um desafio ao receptor, já que só é possível compreendê-la com o domínio do alfabetismo visual e elementos de arte e da cultura.

Referências bibliográficas

AGÊNCIA JTW. Disponível em < http://goo.gl/v5MC5O > Acesso em 07 jun. 2013.

BARILLI, R. *Art Nouveau*. (Trad.: W. R. Vaccari). São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BBH London. <http://www.bbh.com/wps/portal/ourfirm/history > Acesso em 08 jun. 2013.

BECKETT, Wendy. *História da Pintura.* São Paulo: Ática, 1997.

DOMINGOS, Carlos. *Criação sem pistolão*: segredos para você se tornar um criativo de sucesso. 8ed. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2003.

DONDIS, Donis. A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

JOHNNIE WALKER. < http://goo.gl/cxGaKi> Acesso em 08 jun. 2013.

JOHNNIE WALKER. < http://www.johnniewalker.com >. Acesso em 08 jun. 2013.

MERCADO, Gustavo. *O olhar do cineasta.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

ORTO, Luisa F. dell'. *Roma antigua*. Vida y cultura. Firenze: Scala, 1993.

PAINTINGS. Disponível em < http://goo.gl/X7aESo > Acesso em 20 dez. 2014.

PRETTE, Maria Carla. *Para entender a Arte.* História, linguagem, época, estilo. São Paulo: Globo, 2008.

RENAISSANCE LITTERAIRE ET ARTISTIQUE, (LA). Paris, 07 set. 1872, ano 1, n. 20, p 160. In: MOREL, Gustave. "Petit Gazette". Disponível em <http://goo.gl/wuk6xl> Acesso em 15 nov. 2013.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura.* 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada.* 2ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

TOULOUSE-LAUTREC. *Mestres da Pintura.* (Texto: Alfredo G. Galliano). São Paulo: Abril, 1977.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1985.



figura1.jpg. *The Striding Man*: evolução do logo da Johnnie Walker. Disponível em: <http://goo.gl/cxGaKi> Acesso em 20/12/2014.



figura2.jpg. Eugène Delacroix, *Batalha de Taillebourg.* 1835. Disponível em < http://goo.gl/EFM2MI> Acesso em 15/11/2014.



figura3.jpg. *Paintings*, cena 1, plano 2. O personagem encara o receptor e abandona a luta.



figura4.jpg *Paintings*, cena 2. O herói sobrevoa com um *snowboard*, deslizando pelo Monte Fuji.



figura5.jpg. Hokusai. *O monte Fuji com tempo claro.* 1823-9. Xilografia policrômica em papel, 27x38cm. Disponível em < http://goo.gl/YvCLri > Acesso em 15/11/2014.



figura6.jpg. Georges Seurat. *Uma tarde de domingo na Ilha de Grand Jatte.* 1884-86. Disponível em <http://goo.gl/VLLgno> Acesso em 15/11/2014.



figura7.jpg. *Paintings*, cena 4. Após sobrevoo, o herói cai sobre o piquenique.



figura8.jpg. *Paintings*, cena 4. O herói coloca o capacete na cabeça da moça à direita.

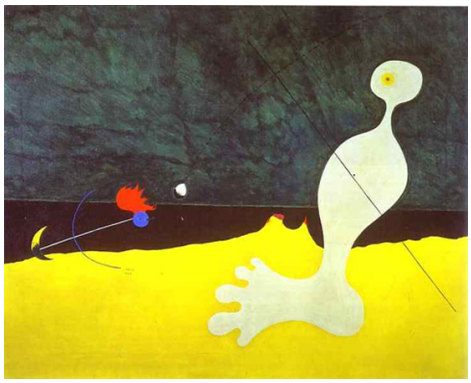


figura9.jpg. Joan Miró. *Personagem Atirando uma Pedra num Pássaro.* 1926. Disponível em <http://goo.gl/bDsRGx > Acesso em 15/11/2014.



figura10.jpg. *Paintings*, cena 6. O herói interage com o monstro de Miró.



figura11.jpg. *Paintings*, cena 7. O herói voa pelo céu até a porta de Magritte.

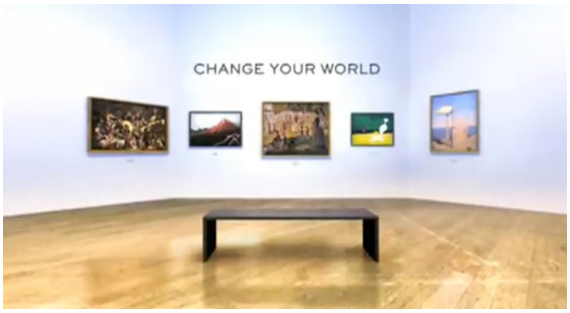


figura12.jpg. *Paintings*, cena final. Slogan e quadros expostos como num museu ou galeria.

O abade Suger sobre os vitrais de Saint-Denis

Selene Candian dos Santos[1*]

Introdução

No texto que a literatura costuma denominar *De Administratione* (ca. 1144-1149), Suger, abade de Saint-Denis (1122-1151), descreve o aumento nas rendas de Saint-Denis, as reformas realizadas na estrutura da igreja abacial e os ornamentos adquiridos e restaurados sob sua administração. Esse texto foi e é de grande interesse para diversos historiadores da arte – como Erwin Panofsky, Peter Kidson, Conrad Rudolph e Jean-Claude Bonne – já que as reformas realizadas e descritas por Suger foram identificadas pela História da Arte, muitos séculos depois, como o início da arquitetura gótica.

Em um dos capítulos desse texto, Suger descreve os versos existentes em alguns dos vitrais de Saint-Denis. O primeiro conjunto de versos descritos corresponde ao vitral que ficou conhecido como "vitral anagógico" ou "as alegorias de São Paulo". Já o segundo conjunto de versos remete a um vitral que contém cenas da vida de Moisés, como Moisés sendo salvo pela filha do faraó, a travessia do Mar Vermelho, entre outras.

O objetivo deste artigo é discutir de que forma esses versos são descritos por Suger, como esses vitrais se inserem no programa iconográfico dos vitrais da igreja e por que esses vitrais têm seus versos descritos no *De Administratione*. Com isso, procuraremos não só comentar parte do programa iconográfico dos vitrais de Saint-Denis à época de Suger, mas também examinar a escrita do *De Administratione*, no que diz respeito a esse excerto sobre os vitrais, em suas características compositivas.

Os versos sobre os vitrais

No capítulo XXXIV do *De Administratione* - para fins deste artigo, utilizamos a edição bi-

1 * Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Bolsita FAPESP.

língue (latim-inglês) de Erwin Panofsky[2] -, Suger faz referência à esplêndida variedade de novas janelas ("*vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem*"[3]) que foram pintadas durante esse período e descreve os versos existentes em alguns desses vitrais. Apesar de ele mencionar o vitral da Árvore de Jessé, ele descreve apenas os versos de dois outros vitrais.

O primeiro conjunto de versos descritos corresponde ao vitral que ficou conhecido, aparentemente por influência do próprio Panofsky[4], como "vitral anagógico" – Suger afirma que esse vitral o impulsiona para cima, do material ao imaterial ("*de materialibus ad immaterialia excitans*"[5]) - ou "as alegorias de São Paulo"[6] – Suger escreve que esse vitral representa o apóstolo Paulo girando um moinho e os profetas carreando sacas para o moinho ("*Paulum apostolum molam vertere, prophetas saccos ad molam apportare repraesentat*"[7]). Os versos descritos por Suger são estes:

> "Ao trabalhar no moinho, tu, Paulo, tiras a farinha do farelo.
> Tu tornas conhecido o significado mais profundo da lei de Moisés.
> De tantos grãos é feito o verdadeiro pão sem farelo,
> Nosso alimento perpétuo e dos anjos."
> Também na mesma janela, onde o véu é tirado do rosto de Moisés:
> "O que Moisés oculta a doutrina de Cristo revela.
> Aqueles que despojam Moisés revelam a lei."
> Na mesma janela, sobre a arca da aliança:
> "Sobre a arca da aliança está estabelecido o altar com a cruz de Cristo;
> Aqui a vida deseja morrer sob uma aliança maior."
> Também na mesma [janela], onde o leão e o cordeiro abrem o livro:
> "Aquele Que é o grandioso Deus, o Leão e o Cordeiro, abre o livro.
> O Cordeiro ou Leão torna-se carne junto a Deus."[8]

Inicialmente, é interessante notar que a descrição do vitral não corresponde à ordem dos painéis que o compunham. De acordo com Branislav Brankovic[9] em *Les vitraux de la cathédrale*

2 Ibid., p. 72.

3 Ibid., p. 74.

4 BRANKOVIC, Branislav. **Les vitraux de la cathédrale de Saint-Denis**. Boulogne: Editions du Castelet, 2008. p. 9.

5 PANOFSKY, op. Cit., p. 74.

6 "'*Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam. / Mosaicae legis intima nota facis. / Fit de tot granis verus sine furfure Panis, / Perpetuusque cibus noster et angelicus.*' Item in *eadem vitrea, ubi aufertur velamen de facie Moysi: 'Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat. / Denudant legem qui spoliant Moysen.' In eadem vitrea, super archam foederis: 'Foederis ex archa Christi cruce sistitur ara; / Foedere majori vult ibi vita mori.' Item in eadem, ubi solvunt librum leo et agnus: 'Qui Deus est magnus, librum Leo solvit et Agnus; Agnus sive Leo fit caro juncta Deo.'* In: PANOFSKY, op. Cit., p. 74. Tradução nossa.

7 Todas as citações bíblicas de **Biblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2011.

8 Apocalipse V, 5.

9 "In alia *vitrea, ubi filia Pharaonis invenit Moysen in fiscella: 'Est in fiscella Moyses Puer ille, puella / Regia mente pia quem fovet Ecclesia.*' *In eadem vitrea, ubi Moysi Dominus apparuit in igne rubi: 'Sicut conspicitur rubus hic ardere, nec ardet, / Sic divo plenus hoc ardet ab igne, nec ardet.' Item in eadem vitrea, ubi Pharao cum equitatu suo in mare demergitur: 'Quod baptisma bonis, hoc militiae Pharaonis / Forma facit similis, causaque dissimilis.' **Item in eadem, ubi Moyses exaltat serpentem aeneum: 'Sicut serpentes serpens necat aeneus omnes, / Sic exal-***

de Saint-Denis, o primeiro painel representa Cristo entre a igreja e a sinagoga; o segundo painel, Moisés revelado; o terceiro, o moinho de São Paulo; o quarto, a abertura do livro pelo leão e pelo cordeiro; e o quinto, a arca da aliança. Suger, contudo, descreve a seguinte sequência de versos: os do terceiro painel, seguidos pelos do segundo, depois os do quinto, e finalmente os do quarto. Com essa comparação, fica evidente que quando Suger escreve que esse vitral o impulsiona para cima, isso não necessariamente quer dizer a contemplação de cada painel em uma sequência ascendente.

Também interessa notar que os três primeiros conjuntos de versos descritos por Suger claramente conciliam o Antigo ao Novo Testamento. O primeiro conjunto de versos trata da alegoria do moinho místico: usado para moer grãos e assim possibilitar a separação da farinha do farelo, o moinho é uma alegoria das transformações do Velho Testamento ("*Mosaicae legis*") para o Novo Testamento. O segundo conjunto de versos, por sua vez, está relacionado a Êxodo XXXIV, 29-35, que descreve o momento em que Moisés desce da montanha do Sinai com as tábuas do Testemunho e coloca um véu sobre a face, o qual só é retirado na presença de Iahweh; trata-se de uma oposição entre a lei de Moisés e a revelação de Cristo: o que o Antigo Testamento oculta, o Novo Testamento revela. O terceiro conjunto de versos fala da arca da aliança, onde estão guardadas as tábuas do Testemunho[10]. A aliança consiste nas promessas que Deus fez e os mandamentos que Deus deu a seu povo escolhido no Velho Testamento; já no Novo Testamento, o apóstolo Paulo, falando sobre a ceia do Senhor, escreve em I Coríntios XI, 25: "Do mesmo modo, após a ceia, também tomou o cálice, dizendo: 'Este cálice é a nova Aliança em meu sangue; todas as vezes que dele beberdes, fazei-o em memória de mim'"[11].

No quarto conjunto de versos, contudo, essa relação entre Velho Testamento e Novo Testamento não parece ser tão clara. Remetendo-se a Apocalipse V, os versos tratam do único que será digno de abrir o livro, selado com sete selos, que está na mão direita daquele que está sentado no trono: trata-se do "*Leão* da tribo *de Judá, o Rebento* de Davi"[12], que é também o Cordeiro, o qual recebe o livro e rompe os sete selos. É claro que existe alguma relação dessa passagem do Apocalipse, que se encontra no Novo Testamento, com o Velho Testamento, já que encontramos

tatus hostes necat in cruce Christus.' In eadem vitrea, ubi Moyses accipit legem in monte: 'Lege data Moysi, juvat illam gratia Christi. / Gratia vivificat, littera mortificat.'" In: PANOFSKY, op. Cit., p. 74-76. Tradução nossa.

10 "a faithful expression of twelfth-century practice". In: RASMUSSEN, Niels Krogh. The liturgy at Saint-Denis: a preliminary study. In: GERSON, op. Cit., p. 43.

11 "Suger's new chevet, integrating it into the daily, weekly, and yearly liturgical cycles". Ibid., p. 43.

12 "the liturgy was integrated into the new topography of the abbey church". Ibid., p. 43.

em Gênesis XLIX, 9 a bênção de Jacó que afirma que "Judá é um leãozinho: da presa, meu filho, tu subiste; agacha-se, deita-se como um leão, como leoa: quem o despertará?" e visto que Isaías XI, 1-9 fala sobre o descendente de Davi; contudo, a tônica parecer ser menos a da conciliação do Antigo com o Novo Testamento, como sugerimos que foi a dos conjuntos de versos anteriores, do que a da visão profética apocalíptica.

Passando para o segundo vitral cujos versos são descritos, o qual traz cenas da vida de Moisés, Suger também não descreve os versos na sequência dos painéis. Suger escreve:

> Em outra janela, onde a filha do Faraó encontra Moisés na arca:
> "Moisés na arca é aquele Rapaz que a dama real, a Igreja, cria com a mente piedosa."
> Na mesma janela, onde o Senhor aparece para Moisés na sarça ardente:
> "Assim como esta sarça parece arder, mas não arde,
> Aquele que está repleto desse fogo divino arde com ele, mas ainda assim não arde."
> Também na mesma [janela], onde o Faraó é submergido no mar com seus cavaleiros:
> "O que o batismo faz aos bons, ele faz aos soldados do Faraó
> Uma forma parecida, porém uma causa distinta."
> Também na mesma [janela], onde Moisés levanta a serpente de bronze:
> "Assim como a serpente de bronze mata todas as serpentes,
> Cristo, levantado na cruz, mata Seus inimigos."
> Na mesma janela, onde Moisés recebe a lei no monte:
> "Depois que a lei foi dada a Moisés, a graça de Cristo a fortalece.
> A graça dá a vida, a letra mata."[13]

Em sua descrição do vitral, Branislav Brankovic[14] afirma que o primeiro painel é o de Moisés salvo pela filha do faraó; o segundo, o da sarça ardente; o terceiro, o da travessia do Mar Vermelho; o quarto, o da transmissão da lei a Moisés no Sinai; e o quinto, o da serpente de bronze. Suger descreve os versos referentes ao primeiro, ao segundo, ao terceiro, ao quinto e ao quarto painéis, nessa sequência.

Da mesma forma que com o outro vitral mencionado por Suger (apesar da aparente exceção do último conjunto de versos naquele caso), os versos correspondentes aos painéis do vitral da vida de Moisés também tratam da conciliação do Antigo e do Novo Testamento. O primeiro conjunto de versos trata, como sugere Brankovic, a filha do faraó como prefiguração da Igreja, e a cena toda como um prenúncio do acolhimento de Cristo pela Igreja. Quanto ao segundo conjunto de versos,

13 "Every great church had its own sacred topography, its 'cognitive map'". In: CROSSLEY, Paul. *Ductus* and *memoria*: Chartres cathedral and the workings of rhetoric. In: CARRUTHERS, Mary (ed.). **Rhetoric beyond words**: delight and persuasion in the arts of the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 216.

14 "a sequence or 'pathway' in front of, through and within the church". Ibid., p. 216.

Brankovic sugere que seja uma associação do episódio veterotestamentário da sarça ardente ao fogo da Fé – como podemos ver em I Pedro I, 7: "a fim de que a autenticidade comprovada da vossa fé, mais preciosa do que o ouro que perece, cuja genuinidade é provada pelo fogo [...]". O terceiro conjunto de versos relaciona, por oposição, o derribamento dos egípcios no meio do mar quando da travessia do Mar Vermelho e o batismo cristão, já que ambos se dão por imersão. Já o quarto conjunto de versos equipara o episódio em que Moisés levanta a serpente de bronze para salvar os israelitas das serpentes abrasadoras a Cristo elevado na cruz para salvar a humanidade, equiparação que inclusive é feita pelo próprio Jesus Cristo segundo João III, 14-15: "Como Moisés levantou a serpente no deserto, assim é necessário que seja levantado o Filho do Homem, a fim de que todo aquele que crer tenha nele vida eterna". O quinto conjunto de versos, por fim, compara, novamente, a lei dada a Moisés e a nova aliança feita por Cristo, e ainda cita indiretamente II Coríntios III, 6: "Foi ele quem nos tornou aptos para sermos ministros de uma Aliança nova, não da letra, e sim do Espírito, pois a letra mata, mas o Espírito comunica a vida".

Conciliação testamentária e intuito discursivo

Com base nessa análise dos versos descritos por Suger, duas questões parecem pertinentes. A primeira delas é por que esses vitrais estariam relacionados a essa ideia de conciliação testamentária e como isso se relaciona com a totalidade do programa iconográfico dos vitrais da igreja. A segunda delas é com que intuito Suger descreve apenas os versos desses vitrais, visto que eles não foram os únicos feitos durante sua administração.

Com relação ao primeiro questionamento, é interessante notar que quem estabelece essa relação entre Antigo e Novo Testamento de forma mais evidente são os versos, e não necessariamente as imagens nos painéis dos vitrais, já que os painéis mostram apenas uma imagem e são os versos que introduzem a passagem equivalente a ela no Antigo ou Novo Testamento. Entretanto, é possível e até provável que, para um *litteratus* da época, as imagens dos vitrais evocassem, mesmo sem os versos, essas prefigurações; o que queremos destacar aqui é que apesar de os outros vitrais não terem versos que estabeleçam essas relações testamentárias, é possível que eles também fossem pensados em termos de conciliação entre Testamentos. Por exemplo, e apenas de forma

conjectural, é possível que o vitral da Árvore de Jessé fosse pensado também como conciliação, já que ele apresenta a árvore genealógica de Jesus (Novo Testamento) a partir de Jessé, pai do rei Davi (Antigo Testamento).

Outro exemplo seria o vitral das visões de Ezequiel, na Capela de são Cucufate. Dele, restou apenas um painel original do século XII (visto que os outros sofreram intervenções de Viollet-le-Duc no século XIX): trata-se de um painel que traz a inscrição "SIGNUM TAU" e a imagem de um homem vestido de branco marcando a fronte de outro homem, sendo que há ainda outros três homens atrás desse. A imagem é uma referência a Ezequiel IX, que fala sobre a exterminação dos injustos: aqueles que trouxessem o sinal na fronte seriam poupados por Iahweh. Essa passagem, que está no Antigo Testamento, é indiretamente referenciada no Novo Testamento: em Apocalipse VII, 3, está escrito que um Anjo que subia do Oriente gritou em voz alta ao quatro outros Anjos que haviam sido encarregados de fazer mal à terra e ao mar: "Não danifiqueis a terra, o mar e as árvores, até que tenhamos *marcado a fronte* dos servos de nosso Deus". O que se está sugerindo é que talvez esse painel também fosse pensando como uma conciliação entre Testamentos, principalmente se levarmos em conta que o outro vital da Capela de são Cucufate é o vitral do Apocalipse.

O que certamente auxiliaria na investigação sobre a importância dessa temática na iconografia dos vitrais de Saint-Denis seria uma análise serial das janelas. Madeline Harrison Caviness, fazendo referência às descobertas de Louis Grodecki, afirma que havia sete capelas radiais no ambulatório, cada uma das quais possuindo dois vitrais. Entretanto, os fatos de que a posição de apenas alguns vitrais pode ser inferida com alguma certeza e de que alguns painéis dessas janelas não chegaram a nós – ou não foram identificados como sendo de Saint-Denis – dificultam esse tipo de análise.

Contudo, Caviness acredita, citando Niels Krogh Rasmussen, que a análise de procissões litúrgicas poderia contribuir para esses estudos. Com base em um levantamento dos textos litúrgicos encontrados em manuscritos de Saint-Denis, Rasmussen afirma que o ordinário preservado em Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 526 (544) é uma "expressão fiel da prática do século XII" e incorporava "a nova abside de Suger, integrando-a aos ciclos litúrgicos diários, semanais e anuais". Assim, a investigação sobre a própria liturgia de Saint-Denis à época de Suger poderia ser útil para a compreensão desse projeto iconográfico, já que "a liturgia estava integrada à nova topo-

grafia da igreja abacial”. Nesse sentido, Paul Crossley, ao escrever sobre a relação entre a liturgia e as imagens de Chartres, explica que “toda grande igreja tinha sua própria topografia sagrada, seu ‘mapa cognitivo’” e que grupos de imagens relacionadas têm o poder de formar “uma sequência ou ‘caminho’ na frente, através e dentro da igreja”, o que ele chama – fazendo referência ao conceito retórico – de *ductus*. Talvez, então, haja um *ductus* litúrgico em Saint-Denis relacionado a essas associações testamentárias.

Além disso, a análise de outros ornamentos – Suger qualifica os vitrais e objetos litúrgicos como *ornamentum* - também pode contribuir para uma compreensão mais ampla da coesão do projeto iconográfico da reforma de Suger. A título de exemplo, ao descrever os versos que se encontravam no painel traseiro dourado do altar principal (Cap. XXXIII), hoje perdido, Suger faz similares relações entre passagens do Antigo e Novo Testamento.

Quanto ao segundo questionamento, Suger parece fazer referência a apenas esses dois vitrais, ainda que não só eles tenham sido feitos sob sua administração, porque aparentemente somente eles continham versos, e é essencial que lembremos que Suger não faz uma descrição dos vitrais, mas sim dos versos. Em termos discursivos, e tendo em conta o fato de que o *De Administratione* trata, de forma mais ampla, sobre as novas rendas e os novos gastos de Saint-Denis, Suger parece apenas estar exemplificando a “esplêndida variedade de novas janelas”. A referência a essas duas janelas enquanto amostra do todo pode ter o intuito discursivo, nesse contexto, de justificar os gastos com o artífice e o ourives nomeados para sua manutenção, o que é ressaltado por Suger no seguinte trecho:

Agora, porque [essas janelas] são muito valiosas devido à sua maravilhosa execução e às despesas copiosas com o vidro pintado e com vidro de safira, nós nomeamos um mestre artífice oficial para sua proteção e reparo, e também um habilidoso ourives para os ornamentos de ouro e prata, os quais receberiam seus pagamentos e o que mais lhes fosse concedido, a saber, moedas do altar e farinha do armazém comum da irmandade, e os quais nunca negligenciariam suas obrigações de cuidar deles.

Considerações Finais

No capítulo XXXIV de *De Adminstratione*, Suger descreve os versos de dois dos novos vitrais de Saint-Denis, evidenciando as relações de prefiguração entre passagens do Antigo e do Novo Testamento. Essas relações testamentárias não parecem ser exclusivas a esses vitrais, porém é apenas neles que os versos colocam-nas em destaque. Suger faz referência a apenas esses dois vitrais porque aparentemente são os únicos dotados de versos, e um possível intuito discursivo para essa referência seria o fato de que o *De Administratione* é um texto no qual Suger trata de rendas obtidas e de gastos realizados em Saint-Denis quando de sua administração, e logo após a descrição dos versos ele escreve os gastos que terá com os artífices que cuidarão dessas novas janelas.

Referências Bibliográficas

Biblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2011.

BRANKOVIC, Branislav. **Les vitraux de la cathédrale de Saint-Denis**. Boulogne: Editions du Castelet, 2008.

CAVINESS, Madeline Harrison. Suger's glass at Saint-Denis: the state of research. In: GERSON, Paula Lieber (org.). **Abbot Suger and Saint-Denis**: a symposium. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

CROSSLEY, Paul. *Ductus* and *memoria*: Chartres cathedral and the workings of rhetoric. In: CARRUTHERS, Mary (ed.). **Rhetoric beyond words**: delight and persuasion in the arts of the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

PANOFSKY, Erwin (ed.). **Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis and its art treasures**. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1979.

RASMUSSEN, Niels Krogh. The liturgy at Saint-Denis: a preliminary study. In: GERSON, Paula Lieber (org.). **Abbot Suger and Saint-Denis**: a symposium. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

História da Arte e História do Paisagismo no Brasil – inter-relações na análise de projetos paisagísticos

Solange de Aragão[1]

Para construir a História do Paisagismo no Brasil, que se amplia de fato a partir do século XIX, é necessário retroceder sempre aos séculos anteriores, para explicar por que, durante os três primeiros séculos de colonização, foram raríssimos os projetos paisagísticos em território nacional.

Começa-se, assim, com a descoberta de Pindorama, ou terra de palmeiras, na linguagem tupi, "que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvemos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos", como sinteticamente a descreve Pero Vaz de Caminha em sua *Carta* a El Rei D. Manuel[2]. Era de fato a "Visão do Paraíso", mas não de um paraíso que se pretendia preservar ou conservar, e sim de um paraíso de onde se almejava extrair riquezas, como a história tão bem demonstrou. Calcula-se que nos três primeiros séculos, extraiu-se algo entre cinco e doze mil toneladas de pau-brasil por ano – o que exigiria a derrubada de pelo menos dois milhões de árvores nos primeiros cem anos de colonização[3]. Os primeiros séculos foram também um período de plantio intensivo da cana-de-açúcar, para enriquecimento da metrópole, e no século XVIII, finalmente foi descoberto o ouro em quantidade significativa – consolidava-se assim a exploração da colônia. Pode-se então colocar algumas questões cujas respostas resultam de uma reflexão sobre os fatos históricos: Se o objetivo principal da metrópole era extrair riquezas da terra descoberta, como eram as casas do Brasil colonial? Ricas e suntuosas como as casas europeias, ou em sua maioria simples, erguidas com os materiais disponí-

1 Arquiteta, urbanista, mestre e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em História do Brasil pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e pós-doutorado em História da Arquitetura pela FAU-USP. Professora Doutora de Planejamento Paisagístico na Universidade Nove de Julho em São Paulo.

2 CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta* a El Rei D. Manuel. Texto proveniente da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro (http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br. Acesso em 2014.

3 DEAN, Warren. *A ferro e fogo*: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.64.

veis no entorno? Como eram as cidades brasileiras nesse período? Com ruas largas, pavimentadas e arborizadas ou estreitas e tortuosas, em sua maioria sem pavimentação alguma? Como era a educação de um modo geral? Foram erguidas diversas escolas e universidades ou o estudo restringiu-se ao conhecimento elementar e a um grupo restrito? Como era a produção artística nesses séculos iniciais? Havia escolas e institutos para o aprendizado das artes ou estas eram vistas muitas vezes como ofício de escravos, ex-escravos ou descendentes de escravos por exigir trabalho manual?

Nesse panorama, de casas e cidades muito simples, de cultura e conhecimento rudimentar, as praças (ou os antigos adros das igrejas) não eram mais do que espaços vazios em meio ao tecido urbano – sem pavimentação, sem árvores, sem iluminação pública. O projeto do Passeio Público do Rio de Janeiro (de fins do século XVIII) constituiu uma exceção – como as esculturas de Aleijadinho ou as pinturas de Manuel da Costa Ataíde. Inspirando-se no projeto do Passeio Público de Lisboa, Mestre Valentim buscou criar áreas ajardinadas limitadas por caminhos que conformavam eixos e diagonais, de influência Barroco-Iluminista, não obstante o emprego de algumas plantas tropicais e as esculturas de um mamoeiro e de jacarés junto à fonte – esculturas estas não raro descritas nos relatos dos viajantes que estiveram no Brasil nas primeiras décadas do oitocentos.

É de fato no século XIX que se observam mudanças significativas na concepção dos espaços livres públicos e privados da cidade brasileira. Nessa centúria, as ruas (com algumas exceções de séculos anteriores) começaram a ser calçadas, iluminadas e arborizadas, as praças passaram a ser ajardinadas – algumas receberam tratamento paisagístico, o jardim, que antes ficava nos fundos do lote passou para a lateral do terreno e, em seguida, para o recuo frontal[4], adquirindo um valor estético em detrimento do sentido útil que o caracterizou nos três primeiros séculos de colonização[5].

Em relação ao traçado das áreas ajardinadas, constata-se que nas primeiras décadas do século XIX, predominou a influência do jardim francês, com eixos de simetria, uma fonte no centro, a repetição de módulos, o emprego de topiárias e a constituição de parterrés, enquanto na segunda metade do oitocentos prevaleceu a influência do jardim inglês, com traçados sinuosos, a vegetação disposta como na natureza, o trabalho com maciços arbóreos e a criação de cenários, com cascatas artificiais, gazebos, pontes de cimento imitando a madeira, entre outros elementos empregados

4 REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da Arquitetura no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1970,

5 Sobre as transformações no jardim ver: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 16.ed. São Paulo: Global, 2006. [1936] e ARAGÃO, Solange de. Ensaio sobre o jardim. São Paulo: Global, 2008.

com o objetivo da cenarização. Impossível não relacionar esse processo de transformação do jardim e da praça com a chegada da Missão Artística Francesa (em 1816) e a difusão do neoclássico nas artes e na arquitetura decorrente do trabalho dos artistas e arquitetos que lecionaram na Academia Imperial de Belas Artes; ou mesmo a influência do jardim inglês com o Ecletismo que se propagou na arquitetura e nas artes em fins do oitocentos – lembrando que foi nesse momento que se difundiu também a pintura de paisagens – especialmente com o intenso processo de imigração após a abolição da escravatura. As transformações no campo das Artes e da Arquitetura tiveram fortes repercussões no paisagismo no oitocentos.

Da mesma forma, no século XX, algumas das mudanças mais importantes que se deram no campo das artes, antes e depois da Semana de Arte Moderna, como a valorização do elemento nativo, a valorização da cultura local e das paisagens regionais e a busca de uma produção genuinamente brasileira, repercutiram no projeto do jardim e da praça, no desenho da paisagem e na História do Paisagismo no Brasil.

O emprego de cactos nos jardins idealizados por Mina Warchavchik e o emprego de espécies nativas e tropicais nos jardins de Burle Marx corresponderam, na arquitetura paisagística, à valorização da nossa flora, da nossa natureza, da nossa paisagem. A criação de espaços livres únicos, pensados para cada lugar em função das características locais de clima e de relevo, correspondeu à produção, no âmbito do paisagismo, de obras caracteristicamente brasileiras, sem a repetição de modelos ou padrões europeus.

Na primeira metade do século XX, no paisagismo, como nas artes em geral, enquanto o Moderno se difundia, observou-se aqui e ali a persistência do Eclético no emprego de espécies exóticas, de topiárias, eixos e fontes, revelando uma preferência popular pelos projetos paisagísticos produzidos à europeia – não obstante a adoção de espécies nativas e tropicais, como várias espécies de palmeiras, em meio a esses projetos.

Assim, quando o pós-moderno surge na literatura e nas artes como uma reação a todos os postulados limitadores do modernismo, retomam-se na arquitetura e no paisagismo elementos de movimentos precedentes. Nos espaços livres de edificação, surgem pórticos coloridos na criação de cenários intrigantes e provocativos; retoma-se a colagem de padrões e modelos europeus; empregam-se o figurativo e o inusitado – que jamais seriam aceitos pelos modernistas convictos.

Constata-se também uma preocupação maior com o meio ambiente na criação de parques que buscam preservar a natureza existente com intervenções que procuram evitar ao máximo as interferências no lugar, adequando-se à paisagem dos ecossistemas locais.

De um modo geral, portanto, observa-se uma nítida inter-relação entre a História do Paisagismo no Brasil e a História da Arte Brasileira.

Outros Aspectos: a relação do Paisagismo com a Arte no Brasil

Durante quase todo o período colonial, a arte produzida no Brasil foi, em sua grande parte, rudimentar. Não havia um ensino de arte, apenas as lições que os mestres passavam a seus aprendizes. Da mesma forma, não existia um ensino de paisagismo. Em uma colônia onde os espaços livres raramente recebiam algum tratamento paisagístico, havia apenas as lições dos mestres europeus, apreendidas nas viagens feitas a Portugal.

No século XIX, a criação da Academia Imperial de Belas Artes, com professores franceses ligados à arte e à arquitetura, corrobora significativamente para transformar esse panorama. O emprego de elementos Greco-romanos e a adoção de uma temática que enfatizava a mitologia grega nas aulas de pintura têm seu rebatimento no curso de arquitetura no ensino do neoclássico, estilo este que passa a ser adotado também no paisagismo. Desse modo, alguns fundamentos aplicados na pintura, como a simetria, a harmonia, a criação de módulos e a disposição de elementos Greco-romanos, numa clara referência à Grécia e à Roma Antiga, fazem parte da produção artística do paisagismo naquele momento (e ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX), assim como a reprodução de paisagens naturais com maciços arbóreos passa da pintura de paisagens para o paisagismo de influência inglesa em fins do oitocentos.

No Modernismo, essa relação entre o paisagismo e a arte torna-se ainda mais evidente nas lições de Garrett Eckbo – paisagista norte-americano que influenciou sobremaneira o ensino de Paisagismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, especialmente por meio dos professores Roberto Coelho Cardozo e Miranda Martinelli Magnolli. De forma detalhada e clara, essas lições aparecem na obra *The landscape we see*, em que o paisagista estabelece associações muito nítidas entre os elementos e fundamentos da arte e o projeto paisagístico de boa qualidade. Eckbo

afirma que o projeto paisagístico deve seguir os princípios da arte. Assim, os elementos artísticos, como a linha, a forma, a cor, a textura a massa e o espaço, devem ser organizados por meio de ritmo, balanço, ênfase e proporção, buscando a unidade projetual harmônica e uma variedade que deve ser bela[6]. Para Eckbo, a linha pode estar na junção de dois materiais, como no limite de um passeio de concreto, ou num corpo d"água silencioso; e essa linha é tão importante no projeto paisagístico quanto na pintura, dando direção, movimento e continuidade e guiando o olhar e os passos através da composição[7]. As formas são as áreas preenchidas pelo material delimitado pelas linhas, podendo ser fixas, como em uma varanda de concreto, ou não, como nas árvores cujo perfil se modifica quando nos movimentamos[8]. A cor é o elemento que traz vida ao ambiente que projetamos, tornando-o vívido ou silencioso, alegre ou depressivo; o tom seria a relação entre cor, luz e textura – a mesma cor apresenta qualidades diferentes se estiver sob uma luz intensa ou totalmente sombreada[9]. A textura corresponde às variações em uma superfície contida em determinada área e está relacionada à escala, indo desde um detalhe, como em uma folha de papel, passando pela escala humana, em que as folhas da vegetação podem ser percebidas segundo texturas variadas, até uma escala mais ampla, em que aparece no arranjo dos edifícios e das ruas, nas massas de vegetação e nas águas dos rios, córregos e lagos[10]. A massa é a forma tridimensional de um sólido, como as montanhas e um conjunto de árvores vistos à distância[11]. Finalmente, o espaço é o volume definido pelos elementos físicos. A topografia e as árvores são elementos definidores de espaço na natureza, assim como as construções são elementos definidores do espaço na cidade[12]. O paisagismo é portanto entendido como um "trabalho de arte", embora um de seus elementos principais, a vegetação, esteja em constante processo de mudança, alterando as características do jardim, da praça e do parque.

Se compararmos esses postulados estabelecidos por Garrett Eckbo àqueles estabelecidos em um tratado antigo sobre a arte como "Da pintura", de Alberti, ficam ainda mais evidentes as relações entre o paisagismo e a pintura ou entre o paisagismo e a arte. Alberti começa definindo

6 ECKBO, Garrett. *The landscape we see.* New York: Mc Graw-Hill Book Company, 1969, p.199.
7 Idem, *ibid.*, p.199.
8 Idem, *ibid.*, p.200.
9 Idem, *ibid.*, p.200-1.
10 *Op. cit.,* p.201.
11 *Op. cit.,* p.201.
12 *Op. cit.,* p.202.

o ponto ("um sinal que não podemos dividir em partes"), a linha (os pontos que se juntam em sequência), a linha reta e a linha curva (que também são bastante exploradas no paisagismo), a superfície (formada por um conjunto de linhas), o círculo (uma forma de superfície), o ângulo (a extremidade de uma superfície), o ângulo de visão, as cores e as luzes:

> "Parece-me evidente que as cores variam em razão da luz, uma vez que toda cor colocada na sombra não parece ser o que é na claridade. A sombra torna a cor escura, e a luz faz claro o lugar onde se projeta."[13]

São princípios artísticos facilmente identificáveis no projeto paisagístico – a questão da luz e da sombra, das cores, das linhas, das superfícies criadas. Não foi por acaso que Burle Marx se tornou um dos melhores paisagistas brasileiros: era também artista plástico e dominava as regras da composição.

Conclusão

De fato, quando se procede à análise de projetos paisagísticos, considera-se a unidade projetual (se o projeto como um todo apresenta a mesma linguagem), o trabalho com linhas retas ou curvas (ou com linhas retas e curvas) e a harmonia ou desarmonia que se estabelece, a articulação entre os elementos de projeto (a linha do canteiro, a linha do piso, a distribuição das árvores e do mobiliário) e a composição paisagística em si – o trabalho com árvores, palmeiras, arbustos, forrações e grama em sua concepção estética e plástica, que deve abranger a dialética de cores, texturas, massas e volumes.

Um bom projeto paisagístico deve possuir qualidade funcional, ambiental e estética, segundo os preceitos de Garrett Eckbo. É exatamente no quesito qualidade estética que todos os parâmetros artísticos são considerados.

O arquiteto paisagista, da mesma forma que o arquiteto e todo artista de um modo geral, é um ser humano do seu tempo[14], devendo estar seu projeto intrinsecamente atrelado à contemporaneidade, ao contexto histórico e cultural em que vive; e esse contexto abarca também a arte do seu tempo, as formas de expressão artística vigentes no período. Por isso essa relação tão evidente

13 ALBERTI, Leon Baptiste. Da pintura. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009, p.79.

14 v. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2009. [1985]

entre a História do Paisagismo e a História da Arte. Para apresentar e analisar os movimentos artísticos norteadores da produção de jardins, praças e parques, são indispensáveis o conhecimento e as referências à História da Arte.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Baptiste. *Da pintura*. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

ARAGÃO, Solange de. *Ensaio sobre o jardim*. São Paulo: Global, 2008.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2009. [1985]

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta* a El Rei D. Manuel. Texto proveniente da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro (http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br. Acesso em 2014.

DEAN, Warren. *A ferro e fogo*: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ECKBO, Garrett. *The landscape we see*. New York: Mc Graw-Hill Book Company, 1969.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 16.ed. São Paulo: Global, 2006. [1936]

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

O REALISMO SOCIALISTA NO CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE: INTERSECÇÕES E DISJUNÇÕES

Talitha Bueno Motter[1]

O CGPA e a sua relação com o realismo socialista

O Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA), fundado em finais de 1950 por Carlos Scliar e Vasco Prado, tinha entre seus propósitos: congregar artistas e interessá-los na arte da gravura; criar um público capaz de adquirir obras a preços acessíveis e unir o conteúdo nacional a uma forma realista de elevada qualidade artística.[2] A referência do realismo socialista (RS) parece ser significativa na determinação desses propósitos, sendo citada por diversos autores. No entanto, essa aproximação deve ser feita com cautela, de modo a não se entender aí uma equivalência. A análise, que aqui se apresenta como inicial, se centrará na produção de Scliar, principal porta-voz dos ideais do Clube e um dos integrantes que mais realizou gravuras naquele momento.

Antes, o realismo.

O realismo é visto no pós-guerra como um novo humanismo na arte, opondo-se às últimas conflagrações sangrentas.[3] Muitos artistas vieram a considerar seu papel na sociedade, entendendo que deveriam contribuir na defesa da vida. Scliar, ainda mais tendo participado da FEB, não teria opinião diversa. Assim, até 1952, o CGPA esteve fortemente envolvido com o Movimento Mundial pela Paz: diversas gravuras promovendo a luta pela paz foram impressas e integrantes auxiliaram na coleta de assinaturas para o Apelo de Estocolmo, em favor da abolição de armas nucleares. Na época, o mundo estava dividido pela disputa entre EUA e URSS. A tomada de posição em relação às questões "capitalismo ou comunismo?", "cosmopolitismo ou nacionalismo?" e "arte pela arte ou arte engajada?" via-se como necessária.

1 Mestranda em Artes Visuais na linha de História e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRJ, sob orientação da Profa. Dra. Maria Luisa Tavora. Pesquisa financiada pelo CNPq.

2 SCLIAR, Carlos. Das Atividades e Perspectivas Do Clube de Gravura. **Horizonte**, Porto Alegre, Ano IV, nº26, p. 24-25, Jan./Fev. 1954a.

3 AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?**: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

O realismo, como bem afirma Carlos Scliar, em uma carta à Leonilda González do *Club de Gravado de Montevideo*, é uma daquelas palavras que se tem dificuldade de definir com clareza. Para delimitá-la às concepções do CGPA, Scliar afirmou: "Hoje quando falamos em realismo não apresentamos o nosso trabalho como o nosso objetivo, mas como o caminho para chegarmos a um realismo de características nacionais, ou melhor: regionais". [4] E se esse era um realismo que buscava ter características regionais, há ainda outros tipos, como o próprio realismo socialista soviético e o realismo de Courbet. Conforme Michel Dupré, o termo *realismo*, por designar tantas obras distintas, não define um estilo ou forma específicos, antes sim é uma postura.[5] Ainda, uma obra realista não significa uma cópia fiel do que foi observado pelo artista como referência. Na gravura de Scliar "Sesta I" (1953), por exemplo, o rapaz que repousa – um gaúcho – não está situado em um lugar específico, não há a representação de um espaço perspectivado em seu entorno. Antes, sim, se abre um espaço de cor, uma imensidão para seus devaneios. Nesse descanso, já se percebe uma discrepância em relação a uma das bases que sustentam o realismo socialista soviético: a chamada "mentalidade de partido", na qual a ideia central dos trabalhos deveria ser comunista, deveria contribuir para a construção do comunismo. Conforme Heller, esse ativismo opunha-se a tudo o que fosse passivo.[6]

No processo de realização dessas gravuras que compõem a "Série Estância" (1953-1956), estava a realização de viagens à Campanha Gaúcha, resultando em desenhos que depois eram utilizados como referência. Pois, de acordo com Scliar, para não se obterem obras artificiais, era necessário o contato com essa realidade.[7] O procedimento de viagens encontra similaridade com o dos artistas soviéticos, o qual foi relatado em depoimentos fornecidos à delegação cultural brasileira enviada à União Soviética, em 1954. Nomes como os de Scliar, Danúbio Gonçalves e Djanira, compunham a delegação. Na URSS, as Uniões dos Artistas Plásticos financiavam as chamadas "viagens de criação" através do país. Essas Uniões se propunham, segundo o pintor Chmarinov, a "[...] coadjuvar o desenvolvimento da sociedade soviética por meio da arte, nacional pela forma e socialista pelo conteúdo".[8]

4 SCLIAR, Carlos. **[Carta]** 16 ago. 1955, Porto Alegre [para] Leonilda González, [Montevideo]. 2p: p.1.

5 DUPRÉ, Michel. **Réalisme(s)**: peinture et politique. Campagnan: E. C. Éditions, 2009.

6 HELLER, Leonid. A world of prettiness: socialist realism and its aesthetic categories. In: LAURENCE, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (editores). **Socialist Realism Without Shores**. Durham e Londres: Duke University Press, 1997. (e-book).

7 SCLIAR, 1954a.

8 CHMARINOV *apud* SCLIAR, Carlos. A realidade socialista: como vivem os artistas plásticos na URSS? **Horizonte**, Porto Alegre,

Realismo socialista: suas origens, suas visões.

A origem do realismo socialista soviético, ao contrário do que se poderia pensar, é anterior ao I Congresso dos Escritores Soviéticos (1934). Dupré indica que suas teses foram elaboradas por organizações proletárias já a partir de 1922-23, sendo assim, germinadas progressivamente em debates entre artistas e não dentro do jogo enigmático do poder político.[9] Adolfo Vázquez sobre o estabelecimento do realismo socialista coloca outro aspecto: o RS teria sido uma tentativa de generalizar e sintetizar a experiência artística acumulada depois da Revolução de Outubro e de responder, de modo definitivo, à necessidade de se criar uma arte nova a serviço da sociedade que se constituía.[10] Segundo Moraes, no Congresso de 1934, Jdanov advogou pela submissão dos escritores aos ditames do partido. Já a fórmula estabelecida por Gorki comprometia a arte com a propaganda ideológica e estimulava o preconceito às correntes de vanguarda.[11] Antes, em 1932, todos os grupos rivais, tanto de proletários como de vanguardistas, haviam sido dissolvidos, tendo sido criadas as Uniões de Artistas, à qual todos os artistas deveriam aderir.[12] O realismo socialista acabou se tornando um dogma rígido nas mãos de burocratas como Jdanov, com poderes de eliminar focos de dissensão entre a intelectualidade.[13]

No Brasil, aos veículos da mídia comunista coube o papel de difundir os preceitos jdanovistas. Em Porto Alegre, a revista Horizonte, vinculada ao PCB, seguia os tópicos programáticos dessas publicações, com textos relativos ao Movimento Mundial pela Paz, às figuras emblemáticas de Stalin e Prestes e sobre a relação da arte com a sociedade. O Clube de Gravura de Porto Alegre tinha forte conexão com a Horizonte, sendo que Carlos Scliar e Vasco Prado chegaram a participar de seu conselho de redação. Inclusive, um dos motivos para a criação do CGPA foi a intenção de auxiliar a revista financeiramente em sua nova fase, iniciada em dez. de 1950. Nesse número, a gravura "[Juntos pela Paz]" (Fig.01) de Scliar constava na capa. Nela há uma multidão, vinda da direita, erguendo cartazes com dizeres como "Lutemos pela paz" e "A paz conquista-se". No

Ano IV, nº28, p.80-83, maio-ago. 1954b: p.81.

9 DUPRÉ, 2009.

10 VÁZQUEZ, Adolfo S. **As ideias estéticas de Marx**. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

11 MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

12 WOOD, Paul. Realismo e realidades. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**: A arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 250 - 335.

13 MORAES, 1994.

primeiro plano se podem ver mulheres, homens e crianças que participam da manifestação, conforme a massa se distancia, seus rostos desaparecem, tornando-se anônimos. No centro da gravura, crianças brincam, como um motivo por se lutar pela paz. O sol refulge iluminando o movimento e a plantação. É a vida que se torna possível quando a paz impera no globo. Essa gravura mostra um ponto valorizado pelas obras do realismo socialista: a coletivização, corpos unidos por uma mesma causa. Segundo Wood o RS é uma forma de pintura pública, que se dirige e se articula a partir de temas envolvendo momentos compartilhados, como na obra "Festa em fazenda coletiva" (1936-37) de Sergei Gerasimov.[14]

Um dos pontos de sustentação do stalinismo foi o fascínio pelos líderes de causa.[15] Não só os literatos e artistas contribuíram na elaboração desses modelos míticos, mas também todo o sistema da mídia comunista ampliava o potencial de reiteração desses nomes e de seus atributos. Conforme Clark, a cultura política stalinista sustentava-se no mito da Grande Família, em que os "pais", ou os mais conscientes membros da vanguarda, nutriam os "filhos" de consciência política.[16] Mas, como nos romances convencionais do realismo socialista em que está presente a figura desse pai que auxilia um indivíduo a atingir o estado de consciência, as produções visuais também traziam figuras de liderança, como "Stalin e Voroshilov no Kremlin" (1938) de Aleksandr Gerasimov. E com os cartazes, essas imagens eram difundidas em maior escala. Em "O Capitão do país dos Sovietes nos conduz de vitória em vitória" (Fig.02), Stalin é associado ao capitão de navio, que mira o ponto de chegada e guia a tripulação de maneira firme e segura na viagem vitoriosa.

No CGPA, a gravura também era um modo de ampliar o contato com a produção de seus artistas, seu envio para outras localidades do mundo era facilitado pelo suporte bidimensional e leve e pelas muitas cópias possíveis, ainda havia a inserção de trabalhos na Horizonte e a distribuição de gravuras editadas para os sócios. Na produção de Scliar também se pode ver retratos de personalidades importantes para o PCB, como a do líder Prestes (Fig.03) e de escritores ligados ao Partido. Percebe-se, na gravura de Prestes, que esse herói é trazido com maior simplicidade, se compararmos com o altivo Stalin dos exemplos anteriores. Prestes é apenas um rosto, não há outros elementos identificatórios, não há um lugar situando-o, como o Kremlin ou o navio da vitória,

14 WOOD, 1998.

15 MORAES, 1994.

16 CLARK, Katerina. Socialist Realism *with* Shores: The Conventions for the Positive Hero. In: LAURENCE, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (editores). **Socialist Realism Without Shores**. Durham e Londres: Duke University Press, 1997. (e-book).

signos do poderio de Stalin. As gravuras que trazem os escritores são também marcantes pela ausência de exaltação dos líderes. Elas indicam posições corporais que remetem ao cotidiano: como Plínio Cabral lendo um livro e Lila Ripoll apoiando seu rosto na mão. Indicam uma proximidade entre Scliar e os retratados, já que todos estavam vinculados à revista Horizonte.

A gravura de Scliar do "Cavaleiro da Esperança" ilustrava uma das páginas de Horizonte de janeiro de 1951. Na contracapa dessa edição há uma "Mensagem dos Intelectuais Gaúchos a Prestes" assinada por nomes como Carlos Scliar, Vasco Prado, Lila Ripoll e Plínio Cabral. [17] Nela, o líder Prestes é tido como a referência para o povo, é ele quem vai à frente da marcha para a Libertação Nacional, cabendo aos intelectuais o papel de constituir uma arte sintonizada à época de mudanças. Aqui nota-se a aproximação com o realismo socialista, tanto no enaltecimento do herói Prestes, quanto no discurso de desenvolver uma arte que corresponda aos anseios de uma nova época.

Sobre a censura a artistas que se afastavam dos preceitos do realismo socialista, essa não se limitou ao perímetro da URSS. No caso brasileiro, o PCB estimulou o antagonismo às bienais e ao abstracionismo. Conforme o texto, "O método do realismo socialista e os problemas da literatura e das artes no Brasil" de 1953, o RS era contrário ao cosmopolitismo, em pró do desenvolvimento de elementos nacionais da cultura.[18] Na época, eram comuns declarações como a de Vasco Prado, em decorrência da primeira Bienal de São Paulo, informando que não aceitou o convite para participar da mostra porque ela tinha como propósito glorificar as manifestações cosmopolitas e antinacionais do abstracionismo.[19]

Uma das bases do RS, a necessidade de comprometimento ideológico, acarretava na oposição ao formalismo, pelo caráter autossuficiente do nível formal das obras.[20] Scliar, na carta de 1955 à Leonilda González, demonstra-se favorável a esse posicionamento: "Não podemos ter compromissos com o formalismo".[21] Mas, como se afastar do trabalho formal, tratando-se de uma obra plástica? Ainda mais em um artista, como Scliar, ligado à modernidade artística? As gravu-

17 SCLIAR, Carlos *et al*. Mensagem dos Intelectuais Gaúchos a Prestes. **Horizonte**, Porto Alegre, n°5, contracapa, jan. 1951. Nova fase, nº2.

18 O MÉTODO do realismo socialista e os problemas da literatura e das artes no Brasil. Horizonte, Porto Alegre, Nova fase, Ano III, n°3, p.70-73, nov.-dez. 1953.

19 PRADO, Vasco. Vasco Prado. In: Declarações sobre a Bienal. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase n°10, p.308, out. 1951.

20 HELLER, 1997.

21 SCLIAR, 1955: p.1.

ras “Cavalete com arreios” (1955) e “Cavalete I” (Fig.04), com a variável figurativa fixada pela mesma estrutura do cavalete, demonstra a preocupação do artista com o uso da cor. Na primeira, a predominância é de tons ocres, matizes do couro, das tonalidades de terra, remetendo ao espaço da Campanha Gaúcha. Nesse caso, os objetos possuem sombras que, por se mesclarem ao marrom mais escuro da grande área superior, reduzem a noção de profundidade. Em “Cavalete I”, as figuras estão imersas em tons de verde, não possuem sombras e assim parecem estar mais comprimidas em direção à superfície da folha de papel. As cores utilizadas nos objetos, nesse caso, buscam corresponder às observadas no cotidiano. Duas técnicas diferentes utilizadas, a do *camaieu* e do *pochoir*, dois modos de inserção das cores, demonstrando que a preocupação de Scliar não se centrava apenas no caráter conteudístico de suas gravuras.

Considerações Finais

Chegou-se a se afirmar que o CGPA, embora tivesse lutado contra as importações das Bienais paulistas, acabou importando o realismo socialista como solução universal para o problema do que seria uma arte preocupada socialmente. No entanto, o que se percebe é que por mais que haja correspondências, não se trata de uma importação propriamente dita. Em obras onde o trabalhador é representado em ação, na luta, com uma expressão otimista, como em “[Juntos pela Paz]” percebe-se a concordância com a diretriz socialista; porém, as deformações resultantes da estilização dos corpos já se distanciariam deste mesmo paradigma. Pois, como se pode perceber nas obras do realismo socialista soviético, citadas anteriormente, o uso dessas sintetizações formais não era comum.

As origens do Clube estão fortemente relacionadas ao PCB, devido à participação de alguns de seus membros na revista Horizonte e também da militância de seus dois fundadores. Na época, o PCB estava sob a dependência teórica e política do PC da União Soviética, assim, a ênfase a favor de uma arte ideologicamente associada ao partido era inevitável. Mas como os clubes reagiram a essas influências? Percebe-se, no caso da produção de Scliar, a presença de retratos de personalidades do partido; no entanto, essas gravuras não imprimem o engrandecimento de suas imagens. Já a mobilização em relação ao Movimento Mundial pela Paz, um dos tópicos programáticos dos

periódicos comunistas, foi uma forma de utilizar a linguagem da gravura com um fim útil, uma repercussão das diretrizes da própria URSS.

A oposição ao formalismo aparece no depoimento de seus artistas, compreensível em uma época de extremos, na qual posicionar-se era uma premissa. Mas foram abandonadas as pesquisas estéticas inerentes ao trabalho plástico? Isso já não se pode dizer, pois a proposta que priorizava o conteúdo não repercute na preocupação formal verificada nas obras de Scliar. Scarinci, inclusive, afirma que para o artista o gosto pelo jogo de cortes e sinais gráficos ou pelo agenciamento das chapadas de cor, seria, muitas vezes, mais importante do que os temas abordados.[22] Ainda, em relação ao espírito nacional e popular do RS, percebe-se que Scliar chega a se distanciar de certos ideais identitários da figura do gaúcho heroico e valente, como em "Sesta I" (1953).[23] Nesse caso, o gaúcho repousa e se liga à vivência de todas as pessoas. A sua inserção não é na representação das coxilhas da Campanha, mas em um espaço de pura cor.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?**: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

CLARK, Katerina. Socialist Realism *with* Shores: The Conventions for the Positive Hero. In: LAURENCE, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (editores). **Socialist Realism Without Shores**. Durham e Londres: Duke University Press, 1997. (e-book).

DUPRÉ, Michel. **Réalisme(s)**: peinture et politique. Campagnan: E. C. Éditions, 2009.

HELLER, Leonid. A world of prettiness: socialist realism and its aesthetic categories. In: LAURENCE, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (editores). **Socialist Realism Without Shores**. Durham e Londres: Duke University Press, 1997. (e-book).

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

O MÉTODO do realismo socialista e os problemas da literatura e das artes no Brasil. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova fase, Ano III, n°3, p.70-73, nov.-dez. 1953. (Versão digital disponibilizada pelo Núcleo de Pesquisa em História, ligado ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS – NPH/UFRGS)

PRADO, Vasco. Vasco Prado. In: Declarações sobre a Bienal. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase n°10, p.308, out. 1951. (Setor de Imprensa do Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre/RS).

22 SCARINCI, 1982.

23 HELLER, 1997.

SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul**: 1900 – 1980. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SCLIAR, Carlos *et al*. Mensagem dos Intelectuais Gaúchos a Prestes. **Horizonte**, Porto Alegre, n°5, contracapa, jan. 1951. Nova fase, nº2.

SCLIAR, Carlos. Das Atividades e Perspectivas Do Clube de Gravura. **Horizonte**, Porto Alegre, Ano IV, nº26, p. 24-25, Jan./Fev. 1954a. (Setor de Imprensa do Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre/RS).

_____. A realidade socialista: como vivem os artistas plásticos na URSS? **Horizonte**, Porto Alegre, Ano IV, nº28, p.80-83, maio-ago. 1954b. (Versão digital disponibilizada pelo NPH/UFRGS).

_____. **[Carta]** 16 ago. 1955, Porto Alegre [para] Leonilda González, [Montevideo]. 2p. (Instituto Cultural Carlos Scliar, Cabo Frio/RJ).

VÁZQUEZ, Adolfo S. **As ideias estéticas de Marx**. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

WOOD, Paul. Realismo e realidades. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**: A arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 250 - 335.

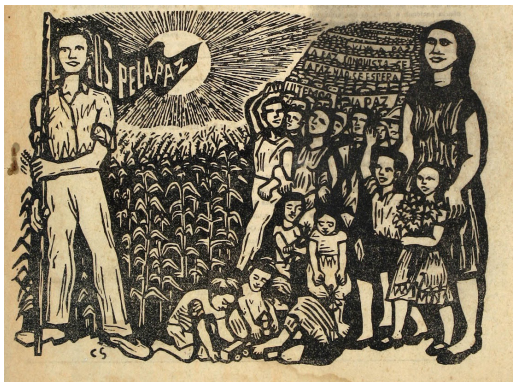


figura01.jpg --> Carlos Scliar. *[Juntos pela Paz]*. [1950]. Linoleogravura. Fonte: Horizonte, dez. 1950, capa (NPH/UFRGS).



figura02.jpg --> B. Efimov. *O Capitão do país dos Sovietes nos conduz de vitória em vitória.* 1933. Litografia. 62 x 95 cm. Fonte: *Soviet posters HD* aplicativo da *Evolution Games LLP*.

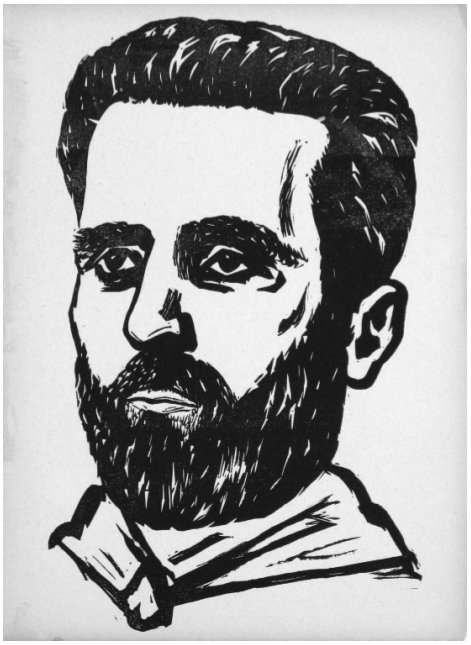


figura03.jpg --> Carlos Scliar. *O Cavaleiro da Esperança*. 1951. Linoleogravura. Fonte: Horizonte, jan. 1951, p.39 (NPH/UFRGS).



figura04.jpg --> Carlos Scliar. *Cavalete I (Cavalete com aperos I)*. 1955. Linoleogravura e *pochoir*. 23 x 31cm. Fonte: SCLIAR, Carlos. **Carlos Scliar**: da reflexão à criação. Rio de Janeiro: ADupla, 2011: p.34.

Alguns apontamentos sobre Os Trabalhos de Eros: Wesley Duke Lee e fotografia

Thales Caetano Lira[1]

A série Os Trabalhos de Eros: Preparação para a Anunciação da Era do Filho (scannaprint, pastel e lápis cera sobre tela, 130 x 147 cm) é composta por 12 obras. Como os 12 trabalhos de Hércules, suas tarefas a serem cumpridas para poder voltar as graças dos deuses, os trabalhos de Eros evocam as funções que deverá assumir para trazer a cabo essa nova era:

> Aqui o trabalho deixa de ter o significado de esforço e castigo dos "Trabalhos de Hércules," para aproximar-se da visão descompromissada da criança, dirigindo processos, o novo, o prazenteiro fazer – um outro mundo, uma nova reflexão se instaura.[2]

Eros, que por sua vez é comumente representado como uma criança, em suas primeiras aparições era um adulto e um dos deuses primordiais. Sua transformação para uma criança traz mais uma ressonância para o aspecto mítico que Wesley propõe com a Era do Filiarcado:

> ... Tenho a impressão de que estamos simplesmente trocando de era. Inicialmente tivemos o período matriarcal, em seguida o período patriarcal. Hoje estamos vivendo o desmoronamento do patriarcado... É uma nova proposta. Haverá um retorno ao conceito gnóstico, isto é: Mater, Pater et Fillius. Assim, entrevejo uma nova era que se denomina Filiarcado, Era do Filho.[3]

Sai uma entidade primordial, densa, altamente representativa e entra uma forma que carrega um ar mais lúdico, brincalhão, que abre maiores possibilidades. Afinal, como o clichê diz o que é uma criança senão uma promessa de futuro? Uma passagem de William Smith amplia as noções das representações diversas de Eros:

> Eros,in Latin, AMOR or CUPI'DO, the god of love. In the sense in which he is usually conceived, Eros is the creature of the later Greek poets; and in order to understand the ancients properly we must distinguish three Erotes: viz. the Eros of the ancient cosmogonies, the Eros of the philosophers and mysteries, who bears great resemblance to the first, and the Eros whom we meet with in the epigrammatic and erotic poets (…)The

1 UNICAMP, BACHAREL EM ARTES VISUAIS, CAPES-CNPQ

2 [1] COSTA, 1991, p. 9

3 COSTA, 1991, p. 5

> Eros of later poets, on the other hand, who gave rise to that notion of the god which is most familiar to us, is one of the youngest of all the gods.(…) Eros is represented by the epigrammatists and the erotic poets as a wanton boy, of whom a thousand tricks and cruel sports are related, and from whom neither gods nor men were safe.[4]

Essa promessa simbólica toma uma forma interessante na concepção do trabalho, Wesley se apropria dos relevos das colunas do Grand Palais em Paris, e usando a figura dos infantes, constrói seus pontos principais para a concepção de uma nova era. Com isso, ele articula um diálogo que traz 3 tempos para a construção de um novo: A era grega clássica, sua reinterpretação neoclássica e a era contemporânea , tudo isso se condensa graças a imagem fotográfica e o processo de manipulação digital.

Isso só se torna possível devido as revoluções técnicas e industriais que ocorreram desde a virada do século passado, com isso pode se dizer que ampliou o modo com que o passado (a história da arte) pode ser lidado, surge uma noção de um fluxo não contínuo, algo que é maleável e pode ser manipulado. Sobre isso De Duve escreve: Here is the reason why the whole tradition of painting now amounts to one large readymade. Just as the prerequisite of the painter's work is manufactured product, so "all paintings in the world" now partake of an industrial culture.[5]

E talvez o elemento crucial para essa situação seja a fotografia. Funcionando como chave para esse processo, ela permite a criação de blocos simbólicos que podem ser movidos e reorganizados, e também induz um sentido de deslocamento, onde há uma perda de referenciais, José Luis Brea escreve sobre essa condição, também no nível social:

> La fotografía convierte al arte en "cosa de este mundo". A esa gran transformación de la experiencia artística que la reproductibilidad técnica propicia se añade la que se va a producir al nivel de la distribución social del conocimiento artístico, de la estructuración de las formas colectivas de la experiencia artística, en el orden de la recepción social. Es a este nivel donde la fotografía induce un desplazamiento más fuerte del sentido de la experiencia artística[6].

A perspectiva de Brea aponta para uma visão mais global do funcionamento dos métodos reprodutivos, mas tomando Os Trabalhos de Eros como exemplo, podemos encontrar paralelos

4 SMITH, 1873, sem página

5 DE DUVE, 1998. p. 163

6 Disponível em: < http://aleph-arts.org/pens/ics.html> Acesso em 04/07/2014

com algumas de suas afirmações. A própria apresentação do trabalho no seu formato que imita um pergaminho, busca trazer elementos que representem um passado mítico. Mas essa estrutura é logo alterada pela impressão da foto, não temos ai uma gravura ou algo pintado num pergaminho, mas sim uma impressão, que é uma transferência de imagem para uma superfície.

Os elementos que antes coexistiam em planos diferentes, agora ocupam o mesmo espaço, mas ainda retendo sua verossimilhança fotográfica, eles habitam um espaço entre a planaridade e a profundidade. Cacilda escreve sobre:

> A ampliação das superfícies para as dimensões decididas pelo artista, modifica a escala original. A cor e a luz foram trabalhadas por Wesley para conseguir os tonos e os brancos solarizados, sem compromisso com a fidelidade naturalista. A seu modo, acentuam o caráter de imagem eletrônica um pouco televisiva, resultante da impressão por linhas de scanner.[7]

Talvez o elemento menos ambíguo seja a escrita em giz, que traz uma materialidade bidimensional muito definida. A escrita por mais que interfira no espaço (como grafitos), sempre vem duma ordem bidimensional. Sua inclusão na obra, em que transita entre um título e uma assinatura, reforça que estamos lidando com um plano, mesmo com todos artifícios presentes.

O uso da foto como instrumento para a criação de uma nova era, ainda que metaforicamente, traz questões interessantes. A foto produz uma imagem do mundo, que pode ser vista como pedaço dele, agora transformada para o virtual, ainda retêm essa ligação. Então, nada mais acertado para uma cosmogonia que o uso da foto, porém a fotografia, ela não alcança o real, sempre se articula numa pequena superfície rasa, num espaço entre o virtual e o real:

> y cualquier aproximación a la fotografía que la imagine dominada por el impulso de mímesis descuida su principal virtualidad: la de revocar el orden de la representación presupuesto por una metafísica de la presencia. Tensada por la posibilidad de su repetición infinita, la fotografía sólo comparece para atraer al espacio de la representación el aparecer evanescente e irregulable de la diferencia pura. La fotografía no "re-presenta", tan sólo acontece, acaricia la superficie absolutamente externa de las apariencias, roza la piel leve de la diferencia, captura y retiene ese humor infraleve que, en forma de luz pura, exhala el ser -para hacer cierta la doctrina que le asimilaba a su posibilidad de ser percibido.[8]

7 COSTA, 1991, p.8

8 Disponível em: < http://aleph-arts.org/pens/ics.html> Acesso em 04/07/2014

A imagem que abre a série possui também um significado que se relaciona com a foto/reprodução/criação, intitulada de A Memória, que possui a seguinte legenda: Mnemozyne (a Memória) gera a luz as Musas. Assim o canto das musas nasce da memória tanto no sentido mítico quanto no psicológico. Dela dependemos para dar continuidade a civilização[9]. Apresentam assim dois elementos chaves, a memória como origem das musas, ou seja, origem das artes, e a memória como continuação de uma civilização, sua mantenedora. Invocando ela como primeiro trabalho, Wesley busca não uma ruptura, mas sim um fluxo de criação novo e que surge da continuidade de outras obras.

Com a escolha dessa figura para a abertura da série, Wesley parece reconhecer e acenar para o método necessário para o desenlace da obra, no qual a memória funciona como parte fundamental para a criação. Memória esta vista como as histórias ancestrais que fundam parte da civilização ocidental. Assim evoca sua matéria para estabelecer uma conexão e prosseguir no processo de criação.

O contexto da obra é necessário para entender a função que a fotografia possui. Feita em 1991, a percepção da fotografia como instrumento artístico já estava mais consolidada. A proliferação de seu uso por artistas já tinha ocorrido há duas décadas atrás. O que corre agora é uma segunda transformação: De analógica para digital, a foto começa a tomar um rumo em que o elemento físico se torna opcional, se antes era necessário a revelação do negativo e subsequente impressão das fotos, agora essa materialização se torna uma escolha.

A imagem agora pode ser impressa em uma quantidade maior de suportes, e o processo perde cada vez mais a necessidade de intervenção manual, automatizando-se cada vez mais. De certo, nessa época a criação de imagens virtuais ainda era tímida, comparada a agora, mas indica um caminho que iria se tornar bastante premente na produção artística atual.

Uma das coisas fascinantes nessa obra é a conjunção de fatores conflitantes, na busca da criação. Wesley estabelece uma narrativa embebida nas tradições clássicas, via reinterpretação do século XX, mas se utiliza de artifícios tecnológicos que distanciam da manufatura tradicional. Nesse contexto é como se evocasse um fantasma do passado, não por intermédio de rituais, mas com um simples clique fotográfico. Essa automatização reflete as possibilidades históricas e técnicas que estão a sua disposição, como um readymade acima citado.

9 COSTA, 1991, p. 11

O aspecto virtual e suas inúmeras aplicações torna a imagem algo que existe em relação ao tempo. Uma permanência temporal ao invés de uma possibilidade física. Ela surge como uma manifestação, podendo assumir diversas formas. Não é a toa o sentido que o *médium* assume nessa configuração. Assim como em doutrinas espirituais, o material/meio/médium recebe a presença da imagem. Essa recepção não é livre de interferências (acidentais e/ou propositais), criando um mecanismo em que a relação original se perde ou se torna confusa.

Tomando como base a série de Wesley, os relevos do Grand Palais, com as alterações digitais e manuais, perde-se o contexto da sua origem e os tornam algo mais simbólico, A imagem torna-se mais conceitual, algo que traz uma bagagem de símbolos e conceitos, quer dizer, não é só um relato verossímil, um índice, mas também algo simbólico que vai além de ser fidedigno ao real. No caso dos pequenos cupidos eles são símbolos, tanto quanto são retratos, é como os mecanismos de busca de bancos de imagens se comportam, digitam-se alguns termos e ele fornece imagens que foram classificadas com esses termos. Com essas imagens poderíamos imaginar as palavras-chaves algo como: cupidos, anjinhos. Essa associação entre texto e imagem, joga luz ao jogo conceitual que existe na nossa relação com as imagens na atualidade.

Cacilda escreve no catálogo de Wesley sobre sua prática: "A procura de meios e materiais corresponde, portanto, à exploração de mundos e mitologias pessoais e ao estudo vivido e sentido, em grande tensão, da História da Arte"[10]. Com isso podemos ver que o processo de criação dessa obra se articula tanto no campo simbólico (pessoal e global), quanto no técnico, essa busca acaba gerando uma necessidade que condiciona os meios de expressão em que elas se materializam. Mais adiante acrescenta:

Quanto às figurações, Wesley as interpretou como sendo a Memória, o Músico, o Poeta, o Cantor, o Desenhista, o Mago, o Escriba, o Escultor, o Pintor, o Geômetra, o Ferreiro e o Alquimista, numa associação livre com suas experiências pessoais. São manifestações arquetípicas que certamente não seguem o elenco das artes que o escultor acadêmico gravou. A transformação das frisas pseudo-gregas, ou neo-barrocas, do ecletismo, realizou-se através da *techné,* esta sim ligada originalmente à visão grega, para quem o termo significava tanto arte quanto técnica – o saber fazer.[11]

10 COSTA, 1991, p. 7

11 COSTA, 1991, p.8

Com isso podemos ver que mesmo com técnicas tecnologicamente mais avançadas, elas ainda se reportam para um modo de pensar antigo. O que acontece com esse saber fazer na atualidade é que ele torna-se algo que não é necessariamente de responsabilidade do artista. A relação entre a técnica e o artista existe na medida da necessidade do trabalho, e pode ser realizada por outros, dotados de saberes técnicos mais específicos. Com isso podemos perceber a mudança provocada por uma realidade industrial, tanto no que se refere a posição do artista frente a história da arte e seus constituintes, quanto sua posição frente ao próprio fazer. E como estamos discutindo, o quanto a foto é significativa nessa mudança.

A criação e popularização da foto permitiu que ocorre-se uma mudança no modo que lidamos com imagem, deslocando ela de uma materialidade fixa para um contínuo que povoa nosso dia-a-dia, assumindo um aspecto mais virtual que material. Essa mudança pode ser entendida no campo da arte com o deslocamento do artista que pinta (e esculpe em menor grau) para o artista que cria arte, ou do artista que cria pinturas para um artista que lida com imagens. De Duve (1998, 166) escrevendo sobre a obra de Duchamp, comenta sobre essa mudança: "... what was at stake for Duchamp was to asset that the proper name of art (...) be given to a practice that no longer was painting, but was apropos of painting"[12] Essa desmaterialização e constante expansão faz com que nós reavaliemos as obras antigas sobre um prisma diferente, podendo elencar períodos e obras distintas e combiná-los no presente, sem necessariamente levar em conta seu contorno material. Em séculos passados, caso um artista realizasse uma trabalho similar ao de Wesley, o seu procedimento provavelmente seria de rascunhar, fazer estudos dos frisos, depois disso no seu ateliê realizar uma pintura ou gravura baseada nos seus estudos anteriores. Esse método apontaria mais para um processo pessoal (no sentido da própria pessoa realizar) de relação com a imagem, acentuado pela manufatura própria, em que há uma presença do corpo, das mãos e da reinterpretação por meios não fidedignos. É um método que põe a figura do artista em destaque pela realização. E o que acontece no método de Wesley é que há um deslocamento na presença do artista, sim foi por escolha dele e enquadramento próprio que as obras são do que jeito que são, mas a sua materialização como obra ocorre de forma mecânica, sem a mão do artista em algumas partes do processo, isso acontece graças a capacidade indicial da fotografia, o que vemos nas obras, mesmo com as altera-

12 De Duve, 1998, p.166

ções nos remete a algo que parece real, um quase-real, e esse índice que nos lembra da sua origem ganha um destaque maior do que a presença ou manufatura que o artista impôs sobre a obra.

A transformação da imagem material (pintura e escultura) para a imagem virtual acarreta mudanças na própria apreensão da imagem. Antes elas poderiam ser enquadradas num contínuo razoavelmente fixo, com precedentes concretos, agora essa leitura se torna muito mais fragmentada, muito por causa da presença da imagem fotográfica. Ela traz em si não só o que é visível, mas como Brea coloca sobre a perspectiva de Walter Benjamim traz também a presença de um inconsciente óptico, ou seja, traz a tona elementos que a apreensão normal da realidade não dão conta em condições normais, cria uma camada diferente de entendimento:

> (…)insinuación benjaminiana. se refería precisamente a esta capacidad de la cámara, del ojo técnico, para aprehender en su inconsciencia lo que al ojo consciente, educado en el dominio de la representación, le resulta inaprehensible: el registro mismo de la diferencia, del acontecimiento.[13]

Essa pulsão do inconsciente é aludida na série de Wesley como a força que Eros exerce, na construção simbólica que a obra pretende. Ao expor imagens reapropriadas como Eros, na forma de fotografias impressas, traz consigo tanto esse nível oculto como um nível além que permeia a significação da imagem invocada. Só assim pode se ambicionar a mudança pretendida. Cacilda escreve sobre:

> A pintura rastreada digitalmente é uma experimentação coerente com a trajetória de sua obra. Mas como instrumento é fascinante e poderá desnortear aqueles que não souberem ver, além dele, os significados do trabalho de arte, integrado à tradição e ao sentido erótico da criação. Enquanto meio transformador do visível, não terá nenhuma dignidade especial se por ele não passar o invisível – o poder de Eros, a visão crítica, o fazer com significado, o suporte de uma experiência verdadeira.[14]

A obra então assume uma condição que é paradoxal, cheia de possibilidades e significados que se contradizem, geram embates. Desde sua forma material que imita um pergaminho, passando pelo motivo e a fatura por impressão, todos os elementos presentes, apontam para uma vontade que busca trazer ordem e continuidade com o passado, mas seus elementos contradizem essa vontade de ligação. É como se essa ligação não fosse mais possível, dentro de uma sociedade

13 Disponível em: < http://aleph-arts.org/pens/ics.html> Acesso em 04/07/2014

14 COSTA, 1991, p.8

industrial, essa possibilidade foi perdida e só existe como uma fagulha, algo transitório. Novamente Brea:

> Según la hermosa descripción heideggeriana, nos encontraríamos sumidos en la "era del fin de la imagen del mundo", en la época del fin de la Weltbilde: la era en que pensar una representación orgánica y eficaz del mundo se ha vuelto imposible, impracticable. Que ella coincida justamente con la era de la espeluznante proliferación de las imágenes -del estallido auténticamente viral de una iconosfera que satura y recubre el mundo casi en su totalidad, sin dejar rincón alguno libre de su presencia infinita- no debería extrañarnos: al fin y al cabo, esa muerte de la "imagen del mundo" no podía producirse sino por multiplicación.[15]

Sendo assim, podemos perceber como no trabalho de Wesley, certas condições existentes no nosso modo de lidar com imagens atualmente, como é existente uma necessidade de reorganização de toda essa matéria imagética. E por mais que tentamos criar marcadores para uma nova visão de mundo, para uma criação de uma nova era, como Wesley aponta, os meios e condições atuais acabam sempre apontando para multiplicidades, se tornam escorregadios e não se prendem a um ponto fixo. Talvez a vontade artística mesmo frente a esses entraves, sempre tente criar uma ordem, uma possibilidade que mesma destinada ao fracasso, por tentar abarcar algo que não tem mais uma função totalizante, persiste e essa condição frágil entre possibilidade e a derrota é o que da força para a continuação e perpetuação do fazer artístico.

Bibliografia:

DE DUVE, THIERRY. **Kant after Duchamp**. Cambridge. The MIT Press. 1998. 484p

LEE, WESLEY DUKE; COSTA, CACILDA TEIXEIRA. **Os trabalhos de Eros.** São Paulo. Kate Art Gallery. 1991.

BREA, JOSÉ LUIZ. **El inconsciente óptico y el segundo obturador.La fotografía en la era de su computerización.** Disponível em: < http://aleph-arts.org/pens/ics.html> Acesso em 04/07/2014

BREA, JOSÉ LUIZ. **Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la *e-image***. Disponível em: < http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JlBrea-4-completo.pdf> Acesso em 04/07/2014

SMITH, WILLIAM. **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology.** 1873**.** Disponível em: < http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aalphabetic+letter%3DE%3Aentry+group%3D6%3Aentry%3Deros-bio-1> Acesso em 04/07/2014

15 Disponível em: < http://aleph-arts.org/pens/ics.html> Acesso em 04/07/2014



Figura01.jpg - Wesley Duke Lee, *A memória,* 1991, Fonte: Catálogo Os Trabalhos de Eros, 1991

Armadilhas da forma: as pinturas de Felice Varini

Vanessa Beatriz Bortulucce[1]

A presente comunicação pretende realizar algumas considerações acerca das pinturas do artista suíço Felice Varini (1952), realizadas nas superfícies de edifícios, ruas e paredes em diversas cidades do mundo. Definida pelo professor e crítico de arte Joël Koskas como uma "anti-Monalisa", a obra de Varini constitui-se de formas geométricas que, após projetadas por canhões de luz nas paredes, tetos e demais superfícies arquitetônicas, são coloridas em tonalidades contrastantes.

Eis aqui, portanto, o efeito "anti-Monalisa" mencionado por Koskas: as formas geométricas projetadas nos espaços arquitetônicos permitem que o espectador, ao movimentar-se pelo espaço, testemunhe a mutação das mesmas. Não estamos diante da figura leonardesca que nos sorri *à la* egípcia e que recusa a desnudar-se, mantendo-se, de forma impassível, estática a despeito do posicionamento do observador. Em Varini, a pintura é uma escolha. Estamos diante de uma obra carregada de reflexões filosóficas, matemáticas, literárias, físicas, sociais. As formas desconstroem-se graças ao papel ativo do espectador, que, ao deslocar-se no espaço, arrisca suas certezas e mergulha no inesperado, relativizando e multiplicando a percepção estética.

O trabalho de Varini está fortemente atrelado às percepções de espaço, movimento e tempo, bem como à apreensão e entendimento pessoal do espectador destes conceitos. A partir de um ponto de vista privilegiado, o ponto de vantagem, o indivíduo pode "construir" ou "desconstruir" a forma geométrica selecionada pelo artista – triângulos, quadrados, elipses, círculos, "pintados" em cores primárias – ao mesmo tempo que vivencia, de uma nova maneira, sua relação com a arquitetura local. Ao tomar o espaço como campo de ação, Varini constrói sua pintura utilizando variados edifícios como "tela" para suas obras. Contudo, as obras deste artista não são simples murais: aquilo que, num primeiro momento, parece um emaranhado confuso de formas fragmentárias, revela-se, a partir de um ponto de vista fixo do espectador, uma figura em duas dimensões que passa a existir em um espaço virtual, completamente descolada do seu suporte. Surge um espaço dentro de outro, terrivelmente frágil e consistente ao mesmo tempo.

1 Doutora em História (IFCH-UNICAMP, 2005), Pós-doutora em Letras Modernas (FFLCH-USP, 2013).

As pinturas de Varini são uma variação da anamorfose encontrada em algumas obras do Renascimento, como, por exemplo, *Os Embaixadores* (1533), de Hans Holbein, o Jovem, ou a tela de William Scrots *Retrato de Edward VI* (1546). No caso de Varini, as pinturas adaptam-se para incorporar a arquitetura de tal forma que, da mesma maneira que ocorre com a escultura, o espectador tem de movimentar-se para aprecia-las.

A obra de Varini altera o funcionamento da perspectiva pictórica: ao invés das imagens bidimensionais que adquirem volume e profundidade, as formas de Varini, ao serem pintadas em um espaço tridimensional, resultam completamente planas quando visualizadas de um ponto de vista específico. Basta que o espectador torne a passear pelo espaço para que as formas "explodam", fragmentando-se em pequeninas peças cromáticas, numa espécie de *Big Bang* geométrico. Trata-se, logo, de uma pintura onde a surpresa, o suspense e a atuação do espectador brincam com os elementos racionais e subjetivos, estáticos e dinâmicos, apolíneos e dionisíacos, onde o olho e o caminhar conferem um ritmo caleidoscópico à experiência estética. O jogo de romper e reconstruir a forma torna-a uma experiência que transita entre a abstração e a figuração, já que a pintura não existe somente em seu aspecto "total", mas também em seus aspectos fragmentários. O espectador pode, como num sonho de Akira Kurosawa, caminhar dentro da própria tela.

Apesar de cada obra ser registrada por fotografias antes de ser desfeita, Varini insiste em que suas obras sejam chamadas de pinturas, recusando que as mesmas sejam denominadas instalações ou *performances*. Neste sentido, as sensações que a obra de Varini desperta nos remete a várias experiências no campo da Arte Contemporânea; podemos pensar em Carlos Cruz Diez, que, assim como o artista suíço, insistia que suas obras eram pinturas, ao colocar, bem próximas uma das outras, finas lâminas de acrílico nas mais diversas cores; a movimentação do espectador detona o efeito de mutação cromática.

Em uma entrevista concedida a Gil Dekel em 2008, Varini revela que as primeiras obras de arte que conheceu foram aquelas produzidas por Lucio Fontana: "esta foi a minha iniciação na arte moderna, onde eu comecei a pensar numa pintura sem qualquer representação" (entrevista concedida a Gil Dekel, 2008, disponível em http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/). É tentador pensar que a obra de Varini seja aquela de Fontana, às avessas: da mesma forma que Fontana traía toda a ilusão do espaço pictórico ao realizar talhos na superfície pintada da tela, Va-

rini trai a ilusão da integridade da obra, deixando que o espectador, ao mover-se no espaço, realize seus próprios "cortes". Para por um fim às ilusões da arte, Fontana injetou o espaço na tela; Varini injetou a tela no espaço. Em ambos os casos, contudo, a pintura torna-se tridimensional.

A obra de Varini assinala também outro importante aspecto que caracteriza as produções contemporâneas: a sua relação com a fotografia. Por se tratar de uma pintura não-permanente, necessita do recurso fotográfico para que possa plasmar-se em registro e memória física. Varini utiliza a fotografia, inclusive, como parte do estudo preparatório para a execução da obra, uma vez que as imagens fotográficas do local escolhido o conduzem no estudo para o posicionamento acurado das formas que serão pintadas. Uma vez a obra realizada, o papel da fotografia é o de ser múltiplo, pois são necessárias várias imagens, realizadas em diferentes pontos de vista, para que se tenha uma compreensão adequada da proposta do artista. A fotografia desdobra-se para registrar o máximo possível da surpresa, sendo ela um fundamental veículo para a disseminação da obra de Varini para um público mais amplo.

A pintura de Varini constrói curiosas relações íntimas entre a pintura e a arquitetura, entre como nos movimentamos e apreendemos o espaço público, e, principalmente, como as reentrâncias, becos, quinas e todas as demais geometrias anônimas e muitas vezes ignoradas de um determinado edifício colaboram na construção de outras formas e percepções, mesmo que estas se desintegrem a partir de um único passo dado por aqueles que as observam. Ao verificar o estilhaçar das formas, faz-se um jogo de ir e vir no espaço, onde os passos dos espectadores, a sua movimentação corporal, constroem ludicamente um tipo de esconde-esconde que permite recolher os cacos da forma e recompô-las em sua integridade original, para novamente fazê-las explodir no espaço. Tal jogo incorpora a ideia de uma nova percepção da arquitetura, que aqui, é o suporte da obra, é a "tela" do artista. A pintura de Varini contribui, desta forma, para uma nova possibilidade de olhar a arquitetura, depositando uma atenção nova para as reentrâncias, os relevos, as saliências, as quinas e as "dobras" dos edifícios – uma ideia fortemente defendida na obras, por exemplo, do artista norte-americano Gordon Matta-Clark: um olhar que reconsidere e reinterprete a arquitetura.

Desta forma, quando as pinturas de Varini são finalmente removidas para acomodar-se em outros locais, é a nostalgia destas formas coloridas e simples que garante a revitalização estética e interpretativa dos espaços que as acolheram.

Referências bibliográficas

Artiste Contemporain Suisse: Christian Jaccard, Jean Tinguely, John M. Armleder, Daniel Spoerri, Roland Schar, Felice Varini, Pierre Vadi, Pipilott. General Books LLC, 2013.

BISHOP, Michael; ELSON, Christopher. *L'Art français et francophone depuis 1980.* Paris: Editions Rodopi BV, 2005.

MEINHARDT, Johannes. *Varini: The Reality of Aesthetic Illusion - Eye Traps*. Suíça, Edizione Studio Dabbeni, 1999.

VARINI, Felice. *From Spaces to Spaces.* New York: Lars Muller Publishers, 2013.

Documentos eletrônicos

AYERS, Andrew. "Painting Camelot". *In* PIN–UP. Magazine For Architectural Entertainment. Disponível em http://pinupmagazine.org/tag/felice-varini/. Acesso em 14/09/2014.

www.varini.org (site oficial do artista)

www.varini.org/presse-varini/02-dp-varini.pdf

"I am a painter". Entrevista de Felice Varini concedida a Gil Dekel, 2008. Disponível em http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/. Acesso em 14/09/2014.

O processo de seleção nos primeiros anos das Bienais de São Paulo: protocolos e embates

Verena Carla Pereira[1]

O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre o processo de seleção das primeiras edições da Bienal de São Paulo, mais especificamente, o período no qual a mostra esteve ligada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Criada em 1951, pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, a Bienal de São Paulo permaneceu sob os auspícios do MAM até 1962. Nesta primeira década, foram realizadas seis edições da mostra internacional, que desde seu primeiro ano já vivenciou uma das questões que irá perdurar por todas as outras edições: as discussões em torno dos processos de seleção e premiação. Aqui, iremos nos ater ao processo de seleção, buscando apontar os diversos embates surgidos e a evolução dos protocolos de escolha. Na década de 70, as polêmicas em torno do processo de seleção da Bienal irão culminar no projeto de criação das chamadas Bienais Nacionais, mostras cuja função era organizar a escolha da representação brasileira que figuraria na exposição internacional.

A partir da década de 20, se desenvolve no Brasil uma nova conjuntura social, econômica e política, que no campo cultural emerge no projeto de criação de diversos museus. Enquanto a tendência mundial das vanguardas era a da negação do espaço museológico, no Brasil os projetos museológicos seguiam na contramão, carregados de promessas educacionais e civilizatórias que agradavam a todos. Assim, podemos pontuar no contexto de criação dos museus de arte no país, mais especificamente no MAM, cinco conjunturas. O projeto do MAM estava imbuído de uma intenção pedagógica de proporcionar aos artistas brasileiros condições de acesso às novas tendências artísticas mundiais. À formação destas novas instituições está agregado o amadurecimento do tecido cultural do país, que se desenvolvia desde a Semana de 22. Sintomáticos da nova circunstância econômica do país, com foco na produção industrial, surgem os grandes empreendedores que adotam a causa cultural e articulam seus interesses no reconhecimento social e na busca por

1 Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes/ UNICAMP. Financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

uma soberania política e econômica. Outro fator de influência na constituição dos projetos museológicos é a crescente profissionalização da atividade artística, projeto liderado pelo Sindicato dos Artistas Plásticos. Por último, podemos inserir a criação do MAM dentro do contexto das políticas de dominação cultural e civilizatória dos países hegemônicos.

A recriação do momento de fundação do MAM não é unânime. Alguns argumentam que a empreitada foi realizada por Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) em conjunto com os críticos Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado. Acreditamos que a versão na qual Ciccillo teria saído à frente do projeto, utilizando seus contatos com o setor industrial e seus fundos monetários, seja a mais cabível. Oficialmente, o MAM foi inaugurado em 8 de março de 1949, com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*.

Fundado o MAM, não demorou para que surgisse a ideia de uma exposição internacional periódica. Em 1948, Ciccillo, à frente do projeto, é convidado para integrar o júri da Bienal de Veneza. O contato com a mostra italiana dá inspiração ao mecenas, que pretendia montar em São Paulo empreendimento seguindo o mesmo modelo – padrão inspirado nas exposições universais europeias do século XIX. O MAM, que também passava a se responsabilizar pelo envio da delegação brasileira à Bienal de Veneza, contava com pouco mais de um ano de existência quando Ciccillo começou a desenvolver a ideia de uma Bienal.

A primeira Bienal ocorreu, durante 60 dias (entre os meses de outubro e dezembro), no ano de 1951, no antigo Parque Trianon, ocupando 5.000 m^2, reunindo 20 países e 1.800 obras e recebendo cerca de 100 mil visitantes. O pavilhão de exposições foi projetado pelos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello. O jornal Diário de São Paulo noticiava:

> Será efetivamente, uma aleluia das belas artes, tendo por palco a colina do Trianon, que vem sendo preparada com o gosto e a visão exigidos pelo acontecimento. Não se trata de uma festa na festa, tão comum nos arroubos do nosso provincianismo. Será uma exposição de caráter internacional, atraindo para a Paulicéia não somente artistas de todo o mundo, mas ainda interesse permanente pela nossa vida artística e cultural.[2]

A 1ª Bienal estava aberta à participação de artistas nacionais ou estrangeiros que submetessem suas obras à avaliação do Júri de Seleção, de artistas nacionais ou estrangeiros que fossem convidados pela direção da mostra e de artistas que integrassem as representações nacionais, ou

2 Significação da Bienal. Diário de São Paulo. 22/04/1951

seja, delegações formadas por entidades oficias ou credenciadas de cada um dos países. As delegações estrangeiras poderiam ainda enviar um comissário para monitorar os trabalhos. Carta da Secretaria da Bienal esclarece qual o conceito a ser utilizado na seleção: "sobre o conceito de arte moderna entendemos que a 1ª Bienal do MAM aceitará todas aquelas tendências que, depois do impressionismo, vêm se apresentando no campo das artes plásticas, sejam figurativistas, sejam abstracionistas"[3].

Neste primeiro certame, o Júri de Seleção ainda não estava totalmente aberto às novidades da arte moderna, e acabaram por recusar, em uma primeira instância, as obras de Abraham Palatnik, por não se encaixarem em nenhuma das categorias regulamentares: pintura, escultura e gravura. A comissão de seleção conseguiu reparar o erro a tempo de inseri-lo na mostra, mas não a tempo de permitir que o artista figurasse no catálogo da exposição.

A marca da 2ª edição da Bienal foi a presença da obra Guernica, de Picasso, que pertencia ao acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Maria Bonomi, no artigo "Bienal Sempre", descreve a chegada da obra ao Brasil e delata a despreparo organizacional que a mostra possuía no período:

> Numa madrugada (de 1953) fomos convocados às duas da manhã para correr à Bienal porque haviam chegado umas caixas "de certa importância" e profissionais da área com muita energia e discrição deveriam plantar suas tendas e acampar para um piquete noturno de proteção e manipulação do que havia sido embarcado. Não se contava assim de repente com museólogos e com especialistas, mas sim com essas pessoas que de boa vontade arregaçavam as mangas e esqueciam o próprio nome. "Guernica" havia chegado.[4]

Além da presença de Guernica, a 2ª Bienal pela mudança no processo de seleção. A organização, ao contrário do que houve na primeira edição, não mais iria convidar artistas, ou seja, todos os artistas interessados em participar da mostra deveriam se submeter ao Júri de Seleção: "o critério adotado visou a evitar as suscetibilidades individuais que na família artística são particularmente acentuadas"[5]. A adoção deste novo critério gerou a ausência de importantes artistas, como Portinari, que se negou a submeter-se às decisões do júri. Os conflito e debates também existiam

3 Carta Secretaria da 1ª Bienal de São Paulo ao artista argentino J. Luis San Vicente. 24/08/1951. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal.

4 Bonomi, M. Bienal Sempre. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.P. 33

5 Pedrosa, M. Sobre a II Bienal Paulista. Tribuna da Imprensa, São Paulo. 15/02/1953.

dentro do próprio júri, formado por indivíduos de formações e predileções diversas quanto à arte. Na 1ª Bienal, o júri era mais heterogêneo, formado por críticos, comissários e até mesmo cônsules, que, de forma geral, nada entendiam de arte, mas mesmo assim se sentiam no direito de opinar. Já a 2ª mostra apresentou uma certa evolução em seu corpo de jurados, que era formado por críticos abalizados, como Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Rodolfo Pallucchini e Herbert Read.

A 3ª edição da mostra teve que enfrentar o desafio de manter o grande sucesso alcançado pela segunda edição. "A direção da 3ª Bienal de São Paulo, depois do impacto da edição anterior, que preparou o espírito do público para as novas correntes artísticas, fez o possível para manter o nível, mas não conseguiu"[6]. Foi mantido o sistema de seleção, ou seja, não haviam mais artistas convidados e todos deveriam passar pelo crivo do júri, que analisava uma imensidão de obras. A Bienal havia gerado uma febre de impulsos artísticos em todo o país e a quantidade de material sem nenhuma condição de figurar em uma mostra de sua magnitude era também imensa.

A 4ª edição da Bienal contou com a participação de 49 países e um processo de seleção bastante questionado – tumultos e opiniões que foram muito bem apresentados por Leonor Amarante em seu livro "As Bienais de São Paulo". O Júri de Seleção acabou deixando de fora artistas consagrados, cortando 84% das obras apresentadas.

> O que talvez seja mais impressionante nesta quarta edição da Bienal é o fato que, independente de toda essa polêmica e de todo esse questionamento dos (nem sempre claros, é verdade) critérios da equipe liderada por Sérgio Milliet, essa foi uma edição de grande importância para a arte e a cultura brasileiras.[7]

Na 4ª Bienal o destaque ficou com a arte concreta, fato que não agradou aos influentes norte-americanos do MoMA, que viam nessa aproximação um processo de libertação das influências europeias e norte-americanas. A Bienal mantinha a expectativa de alcançar o espirito de independência e originalidade pregado pelo modernismo da década de 20. Entretanto, ainda parecia ter medo de afirmar e sustentar suas escolhas.

A 5ª Bienal ocorre em um período de grande efervescência artística, em 1959, e surge apenas como mais uma semente entre os grandes acontecimentos. Nos diversos movimentos que se iam fomentando, seja na música, com a Bossa Nova; na literatura, com publicação do livro *Formação*

6 Amarante, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 56

7 Alambert, F. e Canhête, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 73

da literatura brasileira, de Antonio Candido; na economia, com a publicação do livro *Formação econômica do Brasil,* de Celso Furtado; na arte, com os Parangolés de Hélio Oiticica e os Bichos de Lygia Clark; ou na arquitetura, com o projeto de construção de Brasília, a ordem do dia era: autonomia para a criação de uma forma moderna nacional. Na Bienal, que se colocava um pouco diluída em meio a tantas novidades, uma das principais mudanças foi o nome da exposição, que deixava de se chamar Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo para se chamar apenas: Bienal de São Paulo – um breve indício da futura cisão entre a Bienal e o MAM.

A 5ª Bienal contou com a participação de mais de 50 países. Sua Diretoria Artística, por mais orgulhosa que se sentia diante dos números, afirmava que "para além do crescimento quantitativo, almeja o Museu de Arte Moderna expandir a órbita de sua Bienal pela progressiva e pacífica destruição de certas barreiras anestéticas que continuam a entravar a convivência intelectual e artística o mundo moderno"[8]. Na 5ª edição, o júri conseguiu mitigar o tumulto gerado na edição anterior – quando cortou cerca de 80% dos brasileiros inscritos: alguns dos artistas anteriormente recusados chegaram até mesmo a ser premiados.

A 6ª Bienal contou com a participação de 53 países, e já ganhava ares de megaexposição. Sob os auspícios de Mário Pedrosa como Diretor Artístico, pela primeira vez a mostra contou com a participação de países da esquerda, como a União Soviética, Hungria, Romênia e Bulgária. As críticas ao modelo marcadamente museográfico adotado foram intensas. De acordo com críticos e historiadores, o uso deste modelo parecia um retrocesso em relação ao caráter vanguardista e atualizante que a mostra proclamava. Para Leonor Amarante teria faltado ousadia ao crítico Mario Pedrosa, que criou uma mostra pouco instigante onde "o espaço que dedicou para obras de caráter histórico e museológico foi excessivo"[9]. Em comemoração aos dez anos da mostra, ficaram isentos do processo de seleção os trabalhos enviados por artistas que obtiveram prêmios nas Bienais anteriores.

Ao longo desta primeira década, os Júris de Seleção da Bienal buscaram criar uma certa sistematização para justificativa de suas escolhas. Entretanto, ao fim de seis edições, o resultado final da mostra ainda não conseguia apresentar ao público uma distinção clara de seus critérios. As pessoas que frequentavam a Bienal dificilmente conseguiam compreender o significado estético

8 Machado, L. G. Introdução. Catálogo da V Bienal. P. 22

9 Amarante, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 108

daquele conjunto de obras que se expunha, ficando apenas uma impressão remanescente de caos; o projeto de educação do olhar, proposto entre os objetivos da Bienal, até aquele momento tinha alcançado pouco sucesso.

O processo de seleção permanece controverso e alvo de críticas de diversos intelectuais e artistas. Em 1963, o crítico Mário Pedrosa pontua as problemáticas do processo de seleção da Bienal:

> A primeira das falhas de todo júri de arte é a precariedade dos critérios de julgamento. Essa precariedade provém de duas heterogeneidades irredutíveis: a das personalidades julgadoras em presença e a das obras a julgar. Esses julgadores não são só individualidades em diferentes graus de cultura, experiência e saturação, são também pegados ao acaso e reunidos. Dessa maneira, quanto maior o corpo, mais heterogêneo, com toda probabilidade, há de ser o julgamento e mais difícil, por conseguinte, formular de antemão um critério geral – mesmo o mais simples possível – de proceder. (...) O critério ideal de um júri não é o de tomar decisões que não descontentem ninguém, mas de não desnortear. O ideal seria que cada decisão pudesse ser instrutiva para o espectador.[10]

Entre as críticas ao processo de seleção da Bienal, além das de caráter propriamente estético, estava a questão do gigantismo da mostra, que passou a ser comparada com um imenso "circo de arte", no qual o único critério a ser seguido era o quantitativo. O número de bandeiras hasteadas em sua entrada passou a ser o rótulo de uma mostra bem sucedida: a preocupação residia na quantidade de países e de obras a serem expostos e não mais na qualidade desses trabalhos. O autoritarismo de Ciccillo Matarazzo era visto como um dos principais motivadores deste processo de seleção controverso – supostamente, o mecenas seria o maior defensor de que a mostra se transformasse em uma megaexposição. No início da década de 60, com a dissolução do MAM e a criação da Fundação Bienal, estes efeitos se agravaram, pois a estrutura administrativa criada reduzia ainda mais a influência dos artistas e a recepção dos conselhos dos críticos de arte, que até então haviam exercido as funções de Diretores Artísticos do MAM.

Vale pontuar que o gigantismo da mostra também criava um desafio particular ao processo de seleção: o corpo de jurados tinha que avaliar cerca de quatrocentas obras por dia. Assim, torna-se difícil crer que havia uma sistematização justa e eficaz para avaliação e julgamento. O resultado, como era de se esperar, acabava traduzido em um enorme e incongruente amontoado de obras, que

10 Pedrosa, M. Observações críticas sobre os prêmios da Bienal. O Estado de São Paulo. 30/11/1963. In: Catálogo da mostra 30x Bienal. P. 101

impedia o público de reconhecer ali o que significava exatamente a evolução da arte moderna.

A multiplicidade de países representados na Bienal não refletia exatamente uma grande variedade de obras. Vilém Flusser, em seu artigo *"Da Bienal"*[11], pontua que os artistas, embora vanguardistas, não conseguiam acompanhar a demanda de progresso e novidades colocada pelo público. A Bienal se comprometia, em seu regulamento, a oferecer uma seleção de obras de artistas nacionais e estrangeiros que forneceria uma visão de conjunto das mais significativas tendências da arte moderna. Entretanto, o resultado de seu processo de seleção não conseguia oferecer um conjunto coerente: "nossa Bienal só não expôs queijo e banha de porco, do resto já expôs tudo. Na verdade, o pessoal que organiza a Bienal sequer suspeita por onde anda a arte moderna"[12].

No início da década de 60, o presidente Jânio Quadros, pouco antes de renunciar, autorizou o crítico Mario Pedrosa, secretário do Conselho Nacional de Cultura, a redigir um projeto de lei que transformasse a Bienal em uma instituição pública autônoma. O projeto colocaria fim à primeira fase da Bienal, baseada no mecenato. Transformada em entidade autônoma, a mostra ficaria amparada pelos recursos do Estado, pois com as dimensões que havia atingido neste momento, não haveria iniciativa privada, por mais generosa que fosse, capaz de custeá-la. Tem então início o processo que culminaria na separação do MAM e da Bienal e na criação da Fundação Bienal, em 8 de maio de 1962.

Com o advento da Fundação Bienal, tornava-se imperativo encontrar um outro processo de seleção, principalmente da representação brasileira. Finalmente, no final dos anos 60, é lançada a ideia de criação das Bienais Nacionais, mostra com o objetivo de selecionar os artistas brasileiros que iriam participar da mostra internacional. O projeto parecia querer dar um novo ânimo à exposição, que estava afundando em crises cada vez maiores. A proposta de criação das Pré-Bienais visava um conhecimento mais aprofundado das tendências e das atividades artísticas nacionais. O conjunto de quatro mostras paralelas que se convencionou chamar de Bienais Nacionais ocorre entre os anos de 1970 e 1976. Enquanto as mostras internacionais permaneceram ocorrendo nos anos ímpares, as mostras nacionais ocorriam nos anos pares. A ideia de que a criação das Bienais Nacionais estava atrelada a um movimento de reerguida relacionado ao boicote enfrentado pela sua 10ª edição pode se inserir entre as motivações. Entretanto, a preocupação em sanar o excesso

11 Flusser, V. Da Bienal. O Estado de São Paulo. 04/09/1965

12 Maranca, Paolo. Bienal velha e bilhão bobo. Jornal Última Hora. 28/11/1969.

de participações brasileiras nas Bienais Internacionais também se colocava como um grande argumento.

De forma geral, o projeto das Bienais Nacionais surgiu como uma alternativa para assegurar a representação brasileira nas Bienais Internacionais de São Paulo e também conceder aos artistas brasileiros a mostra nacional que tanto reivindicavam. Entretanto, as mostras nacionais ainda não foram o suficiente para sanar o problema do processo de seleção da Bienal Internacional, que manteve em suas edições seguintes os mesmos debates e discussões. A história das Bienais Nacionais termina com o surgimento de uma mostra mais ampla e com questionamentos intensos sobre a questão do nacional na arte brasileira: a Bienal Latino-Americana. Mas esse já é um outro capítulo desta história.

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.

_____. A próxima Bienal. O Estado de São Paulo. 26/06/1965.

Amaral, A. Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 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.

Arruda, M. A. N. Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX. Bauru: EDUSC, 2001.

Bonomi, M. Bienal Sempre. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

Catálogo da mostra 30x Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

Catálogo da V Bienal. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

Coelho, D. L. Em defesa do júri da Bienal. O Estado de São Paulo. 17/07/1965.

D´HORTA, Vera. (org.). O olho da consciência. São Paulo: Imprensa do Estado EDUSP/ Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

_____. MAM: O Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.

Durand, J. C. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985). (org.). São Paulo: Perspectiva, 1989.

Flusser, V. Da Bienal. O Estado de São Paulo. 04/09/1965

Knoll, V. Bienais de São Paulo: 50 anos. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

Maranca, Paolo. Bienal velha e bilhão bobo. Jornal Última Hora. 28/11/1969.

Miceli, Sérgio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

Pedrosa, M. "A Bienal de Cá para Lá". In: Arantes, O. (Org.) Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo, Perspectiva, 1975.

_____. Sobre a II Bienal Paulista. Tribuna da Imprensa, São Paulo. 15/02/1953.

Significação da Bienal. Diário de São Paulo. 22/04/1951

|CHAA| Centro de História da Arte e Arqueologia
www.unicamp.br/chaa

X - Encontro de História da Arte
Estudos transdisciplinares e métodos de análise (2014)

1a ed. 2017

ISBN 978-85-86572-69-2

O EHA - Encontro de História da Arte é um evento realizado pelo corpo discente da pós-graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas - IFCH/UNICAMP
www.unicamp.br/chaa/eha